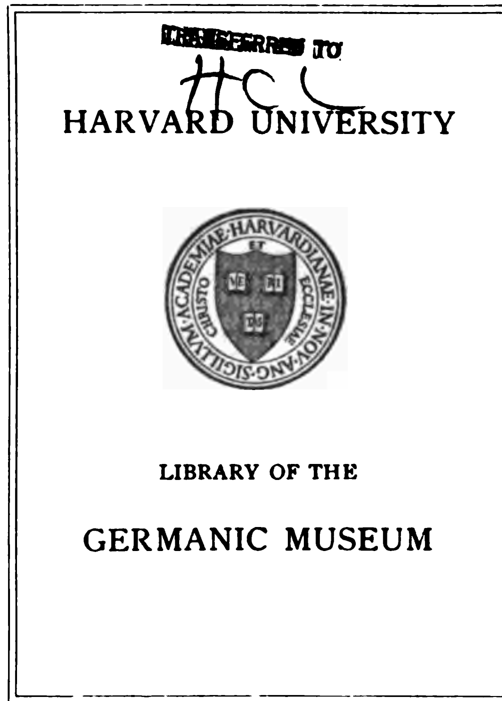

TRANSFERRED TO
HCL
HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY OF THE
GERMANIC MUSEUM

Anselm Feuerbach

Anselm Feuerbach

von

Julius Allgeyer

Zweite Auflage auf Grund der zum erstenmal benützten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers
Aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von

Carl Neumann, ao. Professor der Kunstgeschichte in Göttingen.



Zweiter Band

Berlin und Stuttgart 1904
Verlag von W. Spemann

Hoffmannsche Buchdruckerei, Stuttgart

Inhaltsverzeichnis des zweiten Bandes



Zweiter Band

Dreizehntes Kapitel.

Das Verhältnis zum Grafen von Schack.

1863—1866.

Das Jahr 1862 schloß geschichtlich für Feuerbach mit dem Auftreten des Barons, nachmaligen Grafen v. Schack ab, von dem ihm, wie wir aus dem Briefe vom 16. Dezember 1862 erfuhren, der Auftrag zu einer Kopie nach seinem Madonnenbilde erteilt worden war.

In dem Kapitel, das Schack in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung" dem Andenken Feuerbachs widmet, erzählt er uns über den Beginn seiner Beziehungen zu diesem Künstler, daß seine Aufmerksamkeit auf denselben zum erstenmal auf einer Kunstausstellung in Köln („irre ich nicht, im Jahre 1862," setzt Graf v. Schack in Parenthese hinzu) hingelenkt worden sei und zwar durch dessen Gemälde „Dante mit edlen Frauen"; ein Bild, das seine Bewunderung in so hohem Maße erregt habe, daß er für die übrige Ausstellung kaum mehr Sinn gehabt. Wie ein Phönix sei es ihm unter allem anderen erschienen und lebhaft habe er gewünscht, es in seinen Besitz zu bringen, leider sei es aber schon festes Eigentum gewesen [1]. „Aber," so fährt Schack in seinem Berichte fort, „ich beschloß sogleich, mich mit dem Urheber eines so vorzüglichen Werkes in Verbindung zu setzen."

---

[1]) Das Bild war auf besonderes Ansuchen Feuerbachs vom Großherzog von Baden für die Ausstellung in Köln überlassen worden.

Diese Angaben stimmen nachweisbar nicht mit dem tatsächlichen Verlauf der Dinge und bilden eine unter den vielen, gelinde gesagt, Unrichtigkeiten in dem Kapitel über Feuerbach.

Nicht, wie Schack sich zu erinnern glaubt, im Jahre 1862, sondern bereits im Sommer 1861 hat die erwähnte Kunstausstellung in Köln stattgefunden und erst ganz am Schlusse des darauffolgenden Jahres gelang es, wie sich aus dem Nachfolgenden ergeben wird, Anstrengungen von dritter Seite her, sein Interesse in Wirklichkeit Feuerbach zuzuwenden. Eigene Initiative war dabei nicht mit im Spiele.

Wir wissen, daß Theodor Heyse während seines Aufenthalts in Rom sich Feuerbach lebhaft genähert und alsbald zu den ausgesprochenen Bewunderern des jungen Meisters gezählt hatte. Wo es irgendwo galt, sich Feuerbach nützlich zu erweisen, durfte ich mich seines ernstesten Willens und Mitwirkens versichert halten. Zu diesem Zwecke hatte ich mich gegen die Jahreswende von 1862 auf 1863 an ihn nach München gewandt, wo er damals vorübergehend verweilte, um seine Anteilnahme für Feuerbach nicht sowohl im allgemeinen, als insbesondere auch für die im Frühjahr 1863 zu gewärtigende Ausstellung der Pieta in München, aufs neue nachdrücklichst anzuregen.

Unterm 5. Dezember 1862 erhielt ich denn auch folgendes zur Antwort: Der einzige Mann, der zunächst und vorläufig in dieser Frage in Betracht kommen könne, sei Baron v. Schack. Indessen müsse auch dieser erst gewonnen sein; er werde aber schon mehr Feuer fangen, wenn auch Feuerbach das Seinige dabei tue. Die größte Tugend dieses Kunstmäcens sei das Nachhaltige seiner Teilnahme. — Mit ihm nun habe er ein Langes und Breites geredet von Feuerbach, seinem Wollen und Können, was er geleistet und leisten werde 2c. 2c., kurzum sich bemüht, ihm die Augen zu öffnen für eine neue, eigenartige Offenbarung des künstlerischen Genies. — Da die Kunstliebe dieses Sammlers vielleicht mehr als billig den Gegenstand mitbedenke, und sein Museum noch keine Madonna aufweise, habe er mit besonderem Interesse dem Bericht über ein Rundbild von Feuerbach gelauscht, das ihm (Th. Heyse) auf einer Kunstausstellung in Aarau gar

wundersam ins Auge geleuchtet und eine Madonna mit dem Kinde und musizierenden Knaben darstelle. Nun würde Schack sich sehr glücklich schätzen, wenn er von diesem Gemälde eine, sei es auch verkleinerte Wiederholung zu dem Preise von 600 Gulden erhalten könnte, in welchem Falle er bereit sei, die Honorarhälfte im voraus und sofort an den Künstler zu übermitteln [1]. Sodann wünschte Schack zuvörderst ein vollständiges Verzeichnis aller noch unverkauften Bilder Feuerbachs, mit Angabe des Gegenstandes, der ungefähren Größe, des Minimalpreises und des dermaligen Aufenthaltsortes. — „Soviel," setzt der Schreiber des Briefes hinzu, „soviel für den ersten Anlauf; haben wir nur erst ein gutes Bild von Feuerbach hier in München, so wollen wir weiter sorgen."

Die glänzende Vertretung, die Feuerbach mit den Jahren in Schacks Galerie gefunden hat — sie weist elf Gemälde von ihm auf, fast alles Werke von sehr ansehnlichen Dimensionen, — legt wohl jedermann die Vermutung nahe, daß nun für den Künstler eine Zeit ruhigen und sorglosen Schaffens gefolgt sein müsse. Dies war keineswegs der Fall. Schack erwarb zwar noch außer der Madonna unmittelbar darauf zwei weitere Gemälde, den Garten des Ariost und das Bildnis einer Römerin; allein die von ihm bewilligten Preise waren nicht der Art, um dem Künstler wirkliche Freiheit in der Bewegung zu verschaffen. Wie gering auch seine persönlichen Bedürfnisse waren, die stark rückläufige Rechnung, der wachsende Umfang seiner Produktion, mit den sich dadurch häufenden Auslagen für Modell, Material, Verpackung und Versendung der Bilder, verschlangen Summen, die zwar im Verhältnis zum Ergebnis seiner Arbeit gering, aber doch groß genug waren, um den alten Kreislauf der Dinge immer wieder zu erneuern. Es hätte eben einer solchen Tätigkeit gegenüber eines Eingreifens in größerem Stile bedurft, aber schon bei dem ersten Auftrag Schacks klagt Feuerbach, daß er bei deutschen Preisen und wenn es gehe, wie mit der Madonna, nicht bestehen könne, und ohne Zweifel enthielten seine zwei nächstfolgenden,

---

[1]) Es ist ein von vornherein zu beachtender Umstand, daß Herr v. Schack das Recht der Preisbestimmung stets für sich in Anspruch nimmt.

von der Mutter beseitigten Briefe gesteigerte Ausbrüche seines Unmuts [1]).

„Du bist in Sorge um mich," schreibt er unterm 30. März 1863. „Ich war etwas auf dem Lande. — Mein Kopf war nicht beieinander und mit der Arbeit ging's nicht vorwärts. — Die Madonna ist den 9. Februar mit der Poesie abgegangen. Es könnte auch eine schöne Halbfigur vom Stapel laufen und die zwei nächsten Monate will ich noch eine malen. — Ich fühle mich nicht recht bei Kräften, die Sorge umschwebt mich Tag und Nacht. — Wenn mein Gemüt nur einen ruhigen Ankergrund hätte, was für Mittel stünden mir zu Gebot. — Ich bin gesund, aber jeder Hauch erschreckt mich, jedes Wort, jede Kleinigkeit tut mir wehe. Lassen wir all das. — Gott hätte mir bessere Knochen geben sollen, wenn es so schwer ist, sich mit der Welt abzufinden."

20. April 1863.

— „Ich bin in einer Krisis, als Künstler, als Mensch und hoffe das Beste. — Ich bin überarbeitet und ringe seit einem Monat vergeblich nach innerer Ruhe. Ich bedarf Aufmunterung, keine guten Ratschläge. Ich brauche Erfolg und Mittel für meine Kunst und zwar keine Flickerei, sondern endlich einmal so viel, daß sich mein Genius ausbreiten kann. Im übrigen laßt meine gute Natur sorgen, die rastlos tätig ist, wenn das Gemüt nicht gequält und beunruhigt ist.

---

[1]) Aus einem Brief von Frau Feuerbach an den Verfasser. Heidelberg, 20. Februar 1863: „Von Anselm weiß ich wenig zu sagen. Herr v. Schack hat außer der bestellten Madonna und dem Garten des Ariost noch den Studienkopf mit dem grünen Vorhang gekauft. Ich lege Ihnen Anselms letzte zwei Briefe bei, daraus Sie das übrige selbst entnehmen können. Ich werde nie müde werden, alles zu tun für ihn, was in meinen äußersten Kräften steht; mein Interesse am Künstler, meine Liebe zum Sohn wird nie sich ändern, aber das Zutrauen, die liebevolle Hoffnung auf Anselm den Menschen, hat einen Stoß erlitten, der nie mehr zu reparieren ist — ohne alle Bitterkeit, ohne das leiseste Zürnen muß ich mir sagen, so durfte er mir nicht schreiben, so sollte er nicht denken, nicht fühlen, wenn auch nur momentan.

(Nachschrift). Ich schicke Ihnen Anselms Briefe nicht. Ich habe eben den ärgsten verbrannt und soll das Gedächtnis daran verwischt sein."

— Ich bin nicht der Art, daß ich leicht versinke, aber meine Natur ist zu fein organisiert für manche und jahrelange Kämpfe. — Rom ist mein Ort, aber es sind mir zu viele Dinge zu nahe auf den Leib gerückt und ich vergesse über dem, was ich täglich sehe, das Große, was in der Luft liegt.

— Andere Leute, wie der große Goethe, konnten, wenn ihnen die Luft unangenehm wurde, den Staub von den Füßeln schütteln und von dannen ziehn. Unsereins muß es eben mit sich abkämpfen und das tut manchmal wehe. — Meine Kunst verlangt Heiterkeit; sie ist es auch, ist klar, sonnig und heiter, aber einmal möchte ich mich gehoben fühlen, um mich frei zu machen von dem Gewebe unangenehmer Erinnerungen, verwickelter Umstände, und dann laßt mich nur machen.

— Ich werde jetzt von fünf Uhr morgens arbeiten und die Riesenarbeit der Pieta vollenden."

10. Mai 1863.

„Ich kann nur wenig schreiben, da ich halb toll vor Müdigkeit bin. Kurz folgendes: Ich habe seit drei Wochen von fünf Uhr morgens bis abends mit Modell gearbeitet. Die Pieta ist fertig, mein seelenvollstes Werk. Sie geht gerollt an die Ausstellungskommission in München. Der Preis ist 3000 Gulden. — Ich gebe morgen den letzten Thaler aus. Das nennt man in Deutschland den notwendigen Kampf des Genies mit dem Leben. Hol' Euch — glaube mir, es gehört die Kraft von sieben Teufeln dazu, um es in der eigenen Haut noch auszuhalten! — Ich sollte einen Prometheus malen, der mit Nadelstichen umgebracht wird. — Meine Kunst fordert reiche Mittel. Ich habe innerlich enorme Fortschritte gemacht, Technik, alles ist nichts, nur keine Sorgen, oder zuletzt noch den Vorwurf, auch Dich, liebe Mutter, ruiniert zu haben.

Zerquäle Dir nicht den Kopf wegen meiner; die Pieta ist herrlich. Die Madonna, geworfen über den Christus, ergreift mich selbst.

— Sonderbarerweise war ich noch nie so glücklich und kräftig in der Malerei, als gerade jetzt. Ich habe das ganze System

verändert und kann jetzt mit einer Schnelligkeit Wunder wirken. — So geht's im Künstlerleben. Du dauerst mich, daß Du mich zum Sohne hast. Heute, Sonntag, ist der erste Ruhetag, den ich mir gönne. Ich glaube, daß kein Mensch ist auf der Erde, der die Kraft hat, unter immerwährenden kleinlichen Plackereien sich so aufrecht zu erhalten und zu arbeiten. Wie leicht ist es, gemütskrank sein und die Hände in den Schoß legen."

(Tags darauf 11. Mai 1863.)

„Ich habe nachträglich noch folgendes zu berichten: Der Preis der Pieta ist 1500 Skudi, das ist nach unserer Rechnung etwa 3700 Gulden. Das ist nach reiflicher Berechnung das Minimum. — Ich muß die Sache nun größer fassen, ich bin das meiner Kunst, Gott und mir selber schuldig. — Mein Geist hat jetzt eine ganz neue Richtung genommen und nichts, nichts wird mein Genie mehr aufhalten. Ich kenne auch meine Stellung der Welt gegenüber, die mir offen steht, wenn ich mir selbst treu bleibe. — Es wäre längst alles anders gegangen, wenn man mich nicht immer im Kleinen geängstigt und niedergedrückt hätte.

Ich habe die innere Poesie und Begeisterung jungfräulich in mir erhalten, und das ist der Punkt, der mich alles besiegen läßt; nur muß man mir nicht immer von großer Zukunft sprechen, sondern dankbar das anerkennen, was mir die Gegenwart zu leisten vergönnt."

18. Mai 1863.

— „Die Pieta geht Donnerstag ab. — Hat Herr v. Schack Lust, das Bild sofort zu kaufen, will ich es zu 3000 Gulden lassen; unter dem geht es nicht, denn es ist ein großes Werk.

— Glaube mir, meine Auslagen können nicht sein, wie früher und meine Fortschritte sind der Art, daß ich nichts mehr fürchte. Nur sind noch all die kleinen Sorgen und Plackereien, die mir unendlich schaden. Auch quält mich der Gedanke, daß ich Euch nichts sein kann; es geht nicht jetzt, meine Kunst erfordert mein ganzes Sein. — Meine besten Ideen verdanke ich der Frau, die mir für meine Kunst unentbehrlich geworden ist. Gehe das Leben

8

aller bedeutenden Menschen durch, so wirst Du finden, daß es so sein muß.

Mein Name wächst, meine Kunst wird immer vollendeter und mein Sinn immer fester. Ich möchte Euch alle mit reichen Mitteln ausstatten und meine Liebe gegen Euch würde keine Grenzen kennen.

— Der Preis des Bildes ist für meine Verhältnisse zu gering, aber für Deutschland erschwingbar und es ist besser so, da ich ja so rasch male.

Daß ich mich in Rom von Zeit zu Zeit ganz abschließen muß, wirst Du begreifen, da ich sonst überlaufen wäre von neugierigen Schwätzern, die mir nur Zeit rauben. Wer die Absicht hat zu kaufen, der findet mich schon, und Ruhe ist das Nötigste zum Produzieren.

Ich war sehr ermattet, brauche aber wenig Tage, um mich immer wieder ganz zu erholen. Ich habe erst in neuester Zeit die Stärke meiner Natur schätzen gelernt."

4. Juni 1863.

— „Lasse mich einmal von Herzen und zu Herzen reden.

— Liebe Mutter, wenn Du mir schreibst, Du fühlst Dich arm und gedemütigt, so zerreißest Du mir das Herz; Gott sei vor, daß meine Mutter dies sagen soll! Du sollst Dich in meiner Liebe gehoben fühlen! Sprich Dich aus, soll ich kommen auf einige Zeit, mich mit Dir besprechen? Ich habe mich gestern den ganzen Tag der Thränen nicht enthalten können; habe ich gefehlt gegen Deine Liebe, so verzeihe mir. Du hast gelitten meinethalb und das soll und darf nicht mehr sein. Was ist mir die Kunst, was ist mir Rom, wenn es auf Kosten des Heiligsten gehen soll, was Menschen überhaupt verbindet?

— Du bist mir das Nächste und alle Rücksichten sollen fallen, alle. — Ich hätte so viel zu sagen, so viel, aber meine Gedanken sind reicher als meine Worte. Warum so niedergedrückt, die Du ja alles, alles für mich getan hast, ohne Interesse, immer mit gleicher Liebe und Geduld?

Ich weiß es, was Dir wehe tut — es ist mein Benehmen.

Verzeihe mir alles, wenn Du kannst. Ich will Dir offen alles darlegen und dann urteile.

— Auch ich, liebe Mutter, bin allein; alle Verantwortung liegt auf mir; mein Schaffensdrang drängt nach vorwärts, mein Herz ist bei Euch, denn was ist Größe ohne die Liebe?

Es ist wahr, ich habe dieses Jahr mehr an mein, als an Dein Wohl gedacht und das tut mir so wehe, ich war genötigt dazu. — Daß ich hier für meine Kunst alles habe und draußen nichts, das weiß ich, aber Dich habe ich nur einmal im Leben, und jede Stunde, in der ich Dich betrübt, würde mir später zur jahrelangen Qual werden.

Ich fühle mich manchmal so frei, so siegreich, so voll der innersten Ueberzeugung, so reich — ich möchte überall sein, überall helfen. Leidest Du Mangel? Da sei Gott vor, alles für Dich!

— Was Du für mich getan hast, glaube mir, ist mehr als Du weißt.

Hier ist alles nur aufs Geld, und ein wahrer, feiner Künstler würde sich ruinieren, wenn er sich in das gemeine Brotneidtreiben einließe — wie schwierig es ist und welche Opfer es erfordert, sich draußen zur Geltung zu bringen, das weißt Du, und daß ich das, was ich hier machen kann, draußen nicht zuwegebringe, ist auch gewiß."

Drei Tage später.

„— Ich habe gemütlich unaussprechlich gelitten und fühle heute, daß wenn ich nicht stark und klar bleibe, wir keinen Schritt weiter kommen.

Der Brief sei Dir ein Beweis, welchen Eindruck Deine Worte machen und ein Zeugnis, daß mein Herz noch so warm für Dich schlägt, wie früher, daß ich stets derselbe treue, passionierte, heiße Mensch bin, wie immer. Wollte Gott, ich wäre anders, es wäre vielleicht für alle Verhältnisse besser.

— Heute, nach langer Qual, fühle ich mich stark und hoffnungsvoll. Ich sage Dir dies, liebe teure Mutter, daß wenn ich nicht mir selbst treu bleibe und die Sache groß und nobel fasse, bin ich ein Mensch, der keine zwei Jahre mehr leben wird. Ich rede zu Dir als zu einer wahren Freundin, die mir treu ist

in allen Zweifeln und Nöten und die mein wahres Wesen vom falschen unterscheidet.

— Ich muß als Mann durchführen, was ich begonnen. Es heißt entweder Untergang, oder Durchbrechen. — Es ist gerade das jetzige Wesen meiner Kunst, was mich bekannt macht, wenn ich mir treu bleibe.

— Nein, ich will mich nicht selbst aufgeben, sondern stark bleiben im Glauben an das, was ich für groß und schön halte in der Kunst. — Nur macht mir das Herz nicht allzu schwer, denn ich brauche alle Kräfte und Stärke, um mich den widerlichen Tagesfragen gegenüber auf der Höhe zu halten.

Ich habe mich hier nie in das Künstlertreiben eingelassen, man verliert mehr, als man gewinnt. — Ich stehe ganz einsam da, muß all Freud und Leid in mir selbst verarbeiten; die Welt ist bloß Interesse und doch darf man sich nicht in ihr verbittern. Meine Hoffnungen für das, was man Leben heißt, sind begraben; Illusionen habe ich nicht mehr und in allen Kämpfen war es immer die innere Stimme, die mich aufrecht hielt: Bleibe Dir selbst treu und treu Deiner Kunst. Ich will deshalb nicht Märtyrer werden, nein, ich möchte hinaufkommen, um andern helfen zu können.

Hätte man den Reichtum meines Wesens früher erkannt, so hätte ich die kindliche Liebenswürdigkeit des Wesens und Charakters mir erhalten und noch jetzt wollte ich einen Stein herumkriegen, wenn es sich der Mühe lohnte.

— Soll ich Dir meinen innersten Herzenswunsch sagen? Ich bin müde und möchte kein großer Mann werden. Die Notwendigkeit bringt meinen Namen in Aller Mund und ich möchte so gerne zurücktreten und still für mich leben, auch ohne die Kunst — doch kann ich nicht und das macht mich leiden. — Aber ich will stark und fest bleiben. Alt kann ich nicht werden und das ist ein Glück, wenn die Laufbahn kurz verzeichnet ist."

(Eingelegter Zettel.)

„Ich öffne den Brief nochmals — Du siehst daraus, wie ich mit mir kämpfe — um Dir nochmals zu sagen, ob es Dein

Verlangen ist, mich zu sehen. Ich halte es jetzt nicht für klug, doch Deine Wünsche sind mir mehr wie die Verhältnisse und ich bin zu allem bereit[1])."

10. August 1863.

„Mit Herrn v. Schack bitte ich Dich, fein und klug zu sein. Er spekuliert auf die Pieta und will sie billig haben, weil ich in Not bin. — Du mußt anscheinend in seine Ideen eingehen und doch meinen Vorteil im Auge behalten. Sage ihm, daß ich die Idee, Francesca da Rimini, gut finde, daß ich geneigt bin, das Bild zu malen, zwei lebensgroße Halbfiguren, zum Preise von 1200 Gulden und bitte ihn, mir einen Vorschuß sofort zukommen zu lassen, damit ich andre nicht durch Wortbrüchigkeit in Verlegenheit setzen muß — nur daß die Ehre gerettet ist.

— Ich bitte Dich, sei da vernünftig, wo mein armer Kopf irre geht, damit ich doch nur einen Ruhepunkt habe. — Ich habe die ganze Zeit nicht gearbeitet, wie sollte ich auch, ich schlafe nie mehr nachts."

12. August 1863.

— „Ich will die Pieta gern zu 3000 fl. geben, derselbe Preis, den mir der Großherzog vor fünf Jahren (für Dante)

---

[1]) Die Verstimmung, die in diesem Schreiben zwischen Mutter und Sohn zu tage tritt, bedarf einer Erläuterung. Ohne Frage verraten die Briefe Feuerbachs aus den letzten Zeiten häufig einen bis dahin fremden Ton. Man wird kaum fehlgehen, wenn man ihn in Verbindung bringt mit dem in Feuerbachs Kunst so tief eingreifenden Auftreten von Nanna. Bei dem ganzen Verhalten des Sohnes und der ins Herbere umgeschlagenen Art seiner Mitteilungen, wird man es menschlich begreiflich und verzeihlich finden, wenn auf seiten der Mutter zuweilen dabei Gefühle erregt wurden, die in den Gegenäußerungen nicht immer ganz frei von Empfindlichkeit geblieben sind. Die Auffassung griff bei ihr Platz, zur Seite gesetzt, überflüssig geworden zu sein und fand ihren Ausdruck in dem Bekenntnis, daß sie sich „arm und gedemütigt fühle".

„Anselms Briefe", so schreibt sie in dieser Zeit an den Verfasser, „sind fast immer ein Dolchstoß für mich, ich weiß nicht, wie das so fortgehen kann."

Als aber der obige Brief vom 4. Juni 1863 eingelaufen war, schrieb sie aus Bamberg, wohin sie zu ihrem schwer erkrankten Bruder geeilt war: „Beiliegender Brief, der mir in Freud und Leid viele Thränen gekostet hat, war in meiner Wüste ein heimatlicher Ton und ich danke Gott, daß die Quelle in Anselms Gemüt noch nicht versiegt ist, wie ich fast habe glauben müssen."

bezahlt hat. Ich bin bescheiden genug, die Vorzüglichkeit des Werkes und meine Fortschritte ganz außer Acht zu lassen.

— Ich muß Ende des Monats durchaus zur Arbeit kommen, sonst kann ich für nichts mehr garantieren. Meinem sonst so klaren, schönen Geist hat sich eine zerrüttende Unruhe zugesellt. Ich muß zart behandelt werden, ich kann nichts dafür.

— Ich habe noch ein sehr schönes Bild, im Sinne Giorgiones: Musizierende Knaben."

15. August 1863.

— „Kurz folgendes: Gib die Poesie zu 400, eines der Kinderbilder zu 700 fl. her, die Iphigenie zu 2000 Franken. Da mein Talent mein Kapital ist, so bin ich gezwungen, mir Ruhe zu verschaffen, sonst verstört sich mein Geist. — Ich bin arm und verschuldet, und jeder Lump, dem ich unter weniger wahnsinnigen Verhältnissen einen Tritt geben würde, darf meine Ehre angreifen und über mich sprechen.

— Die ewigen schlaflosen Nächte zerrütten mir den Verstand. Es ist Pflicht gegen mich selbst, so bald als möglich zur Arbeit zu kommen; wenn nicht, so gebe ich die Kunst auf und verschwinde von der Bühne und lasse andern das Nachsehen.

So rächt sich die Untätigkeit des Vaters am Sohne, der bei aller Anstrengung, immerwährender zusetzender Bestrebung, nicht einmal sein Brot verdienen kann.

— Es ist hier nicht von Wut, Verzweiflung rc. die Rede, sondern ich brauche Mittel. Die Welt macht die Prätension, daß ich das Höchste leisten soll, und wenn ich das Schönste gemacht habe, so dient es nur dazu, daß ich ins Elend komme! Dann ist mein Charakter schuld, dann habe ich da und da gefehlt — was soll einen dann vor Wahnsinn schützen!

Wenn ich einmal satt der Sache und tot bin, dann lasse diesen Brief meinetwegen drucken.

Das Gute, Edle, wahrhaft Schöne liegt so nahe, so nahe; nur ein wenig mehr Vernunft, nur ein wenig mehr Vernunft der Verhältnisse!

Sollte Dir scheinen, daß ich die Dinge mit zu wenig Ruhe ansehe, so mögest Du bedenken, daß ich ganz allein bin mit

meinem immer schaffenden Kopfe und daß ich geliebt und getragen werden muß, sonst bin ich grenzenlos unglücklich. — Ich habe nichts als meine Kunst und die geht ja unter, wenn ich nicht arbeiten kann.

Lassen wir alles, alles, es ist mein Schicksal; ich bin der Erste nicht.“ —

23. August 1863.

— „Ich stelle Dir diesmal noch, weil meine Sachen alle draußen sind, mein Geschick Deinem Verstande und Deinem Takte anheim. Hinfort will ich suchen, mir in Rom meinen Unterhalt zu erwerben, so schwer und mühevoll es ohne Verbindungen mit außen ist. — Ich will künftighin wie ein Mann handeln, Dir nur Liebes und Gutes schreiben. Du wirst mich nicht verurteilen als einen Menschen, der gewissenlos in den Tag hinein lebt. Siehe, das Leben ist teuer und schwer, ich lasse mich von der Produktion hinreißen und muß es sogar und fühle mich nachher der kalten, berechnenden Welt gegenüber, die keinen Pardon und Enthusiasmus kennt.

— Ich komme mir heute, Dir gegenüber, wie ein schlechter Mensch vor und doch ist es nicht so. O Armut, Armut! Das, was einem Reichen zur Ehre gereicht, wird beim Armen zum Verbrechen. — Ich habe bis jetzt einen Namen errungen, nichts weiter und unter welchen Kämpfen! Habe andere leiden lassen und fürchte, daß mir der innere und bessere Mensch darüber verloren gegangen ist. Bei etwas mehr Erfolg wäre ich der gesegnetste und reichbeglückteste Mensch gewesen. Ich will jetzt allem und allem entsagen und das ganze große Gespinst der Imagination, das mein ganzes Wesen ausmachte, aufgeben. — Ich bitte Dich, mir zu verzeihen, damit ich beruhigt meinen Kopf aufs Kissen legen kann. Ich will alles aufbieten, mein Gemüt zu mäßigen, für jetzt und immer.“ —

24. September 1863.

„Ich habe Deinen lieben Brief erhalten und fühle mich wie neugeboren. — Es ist gut, daß Herr v. Schack mir

Anfang Oktober 2000 fl. schickt[1]). Ich kann mich einstweilen regulieren.

Gestern ist die Zeichnung[2]) an ihn abgegangen. — Daß ich eine reine Perle machen werde, brauche ich nicht zu sagen.

— Ich war so sehr angegriffen die letzte Zeit; heute ist der erste Regentag und ich fühle mich so heiter und vergnügt, obgleich meine Kasse noch schlecht bestellt ist. — Abends bin ich mit ein paar liebenswürdigen Franzosen zusammen. — Ich will keck und frisch darauf los arbeiten. — Verkaufst Du, so behalte, was Dir gut dünkt, es schmeckt mir ja sonst kein Bissen.

— Liebe Mutter, mein Herz ist heute zu voll; ich kann nicht weiter schreiben; möge die Stunde nahe sein, wo Du für all Dein treues Schaffen belohnt wirst.

— Ich quäle mich immer selbst, aber ich habe geschworen, alles Trübe über Bord zu werfen und der Zukunft heiter ins Auge zu sehen."

28. Oktober 1863.

— „Man sagte mir, daß man in München schon alles aufgeboten habe, Herrn v. Schack mißtrauisch zu machen, indem sich andere herandrängten, was auch hier in Rom nicht fehlen wird[3]). Auch müßte man sich in Acht nehmen, daß es nicht gar zu sehr den Charakter einer Unterstützung annehme rc. Obgleich ich das letztere schon herausempfinde, so werde ich deswegen kein Narr sein. Ich werde ihn hier sehr liebenswürdig, aber ganz unabhängig von allen andern empfangen. Ich bin der Maler und er kauft die Bilder, und da die Preise nicht so sind, daß sie mir Gemütsruhe verbürgen, so werde ich alles aufbieten, wie Du selbst sagst, mir durch zeitgemäße, prächtige Bilder anderwärts Geltung zu verschaffen. Wegen all dieser Dinge will ich nichts mehr hören; ich bin für den Moment dankbar und wünsche nur, daß mit den

[1]) Herr v. Schack hatte die Pieta für 2000 fl. erworben und für die Francesca da Rimini 1000 fl. in Aussicht gestellt.

[2]) Die Zeichnung zu Francesca da Rimini, jetzt im Kupferstichkabinett in München.

[3]) Herr v. Schack war für den Winter in Rom angesagt.

Zahlungen nicht gar zu sehr gezögert werde, daß es nicht den Anschein hat, als ob ich unter Aufsicht stehe, was ich nicht verdiene, denn es ist mein sauer erworbenes Geld.

— Für Stuttgart kannst Du eine Bianka Capello anmelden, welches Bild bereits grandios entworfen ist und das ich unmittelbar nach Francesca in Angriff nehme. — Ich habe einen schönen Vorwurf zu einem kleineren Bilde: Kalypso, die in der Grotte sitzt, singt und spinnt, während man draußen entfernt das Meer sieht und Odysseus, der nach der Heimat ausschaut. Jetzt kann ich es noch nicht beginnen, damit ich mich nicht zersplittere.

— Ich möchte Othello malen, wie er die schlafende Desdemona betrachtet vor dem Morde. Lebensgroße Halbfiguren, so bestechlich und gut gemalt, wie irgend möglich. Der Gegenstand ist pikant, allgemein bekannt, für den sich jedermann interessiert. Es wäre ein Bild, für das ich etwas fordern kann, denn das sage ich aufrichtig, daß ich das Leben so satt habe, und daß eine Aenderung eintreten muß.

— Zuletzt noch zwei Worte: Ich danke Dir, liebe Mutter, für die Art, in der Du mein Verhältnis zu Anna berührst. Ich sage nur soviel, wenn es ein Buch in der Welt gibt, in dem es geschrieben steht, daß man das Weib, das man drei Jahre geliebt hat und die Freud und Leid geteilt hat — wenn es geschrieben steht, daß man eine solche, Verhältnisse halber, seien sie, welche sie seien, verlassen soll, daß sie genötigt wäre, in irgend einen fremden Dienst, oder sonst was zu gehen, dann bin ich bereit zu renunzieren. Vorderhand habe ich noch Mut und Stärke genug, sie zu schützen — gegen jedermann."

20. November 1863.

— „Ich danke Dir für alles Liebe und Gute und ich werde Dir ohne allen Vorbehalt alles sagen und wenn mir das Glück einigermaßen lächelt und ich mich frei und wohl fühle, dann werde ich Dir auch versichern können, wie ich in allem, allem nobel dastehe.

— Wenn Du eine Ahnung davon hättest, was ein zum Größten berufener Geist alles niederdrücken muß, was etwa die

knappe Schranke der Verhältnisse überschreiten könnte und wie das weh tut und das innerste Leben angreift — Du würdest das, was man von freien Geistern manchmal in Büchern liest und kaum begreift, an Deinem eigenen Sohn verwirklicht finden.

Es gibt ein Gewissen als Mensch und eines als Künstler, beides ist Religion und hat seine Berechtigung. Wenn ein Mensch so begabt ist, daß ihm die Kunst das Leben ist — doch lassen wir all das fahren, Du weißt so gut wie ich, was ich meine."

1864

Neujahrstag 1864.

— „Wenn Dir es lieb zu hören ist, so sei versichert, daß meine Gedanken stets bei und um Euch sind.

Ich selbst bin fleißig wie immer und biete alles auf, mich bei leidlichem Humor zu erhalten. Ich habe die Festtage allein und ohne Geld zugebracht. Ich richte allen Ernstes die Bitte an Dich, Herrn v. Schack zu bewegen, daß mir der Rest für die Pieta unmittelbar zukommt. — Ich selbst werde nach Absendung der Bilder an ihn schreiben und offen schreiben. Sieh', beste Mutter, lassen wir alle unnötige Delikatesse auf meine Kosten; die Sache ist so einfach, ich male die Bilder und bitte um Bezahlung; meine Arbeiten sind groß und so lange ich arbeite, bin ich über mein Leben niemand Rechenschaft schuldig.

Den Künstler viel zu geringem Preise arbeiten zu lassen, ist keine Hilfe und bleibt eine Abhetzerei. Ich habe bei all dem nicht einmal die süße Genugtuung, daß ich Dir, liebe Mutter, helfen kann.

Herr v. Schack hat mir Herrn Lenbach — der soweit ein bescheidener Mann und ein intimer Freund Böcklins ist und bei Schack alles gilt — quasi zur Beaufsichtigung geschickt. Ich bin nicht kleinlich und mache doch, was mir gefällt, und denke an nichts mehr als an meine Kunst, sonst würden mir Rom und all' die Kombinationen mit der Zeit unerträglich. — Ich bitte, man möge mich als Mann, als Künstler behandeln und nicht als An-

fänger und Junge. Dein Vorwurf ungerechter Bitterkeit, Dein Vergleich mit Vater ist ganz unrichtig, der Unterschied ist nicht zu beschreiben. — Du wirst selbst einsehen, daß es demütigend und hart für mich sein muß, wenn ich Dich immer wider Willen belästigen muß.

Sowie ich das Geld in Händen habe, gehen die Bilder ab und das übrige überlasse mir, ich werde offen und klar schreiben, was ich für gut halte. Ist Herr v. Schack wirklich der Mann, für den ich ihn halte, so werden ihn meine Worte und Werke sein System verändern heißen, denn so habe ich keine ruhige und glückliche Stunde. Man muß mit mir im Geldpunkt nobel sein und ich leiste das Doppelte; falsch verstandene Oekonomie hilft bei mir zu nichts, denn ich bin alt genug, um zu wissen, was ich brauche. Wenn ich meine Bilder, namentlich solche, die aus dem Herzen kommen, wie Pieta und Franceska, zu dem doppelten Preise, wie es vor Gott recht wäre, verkauft hätte, so wäre Dir und mir geholfen und all' diese Schreiberei und Bettelei wäre unnötig — es ist Schicksal, aber deshalb brauchen wir nicht das Maul zu halten, sondern wir wollen handeln, wie es recht und billig ist.

Was mein Leben anbelangt, so bin ich niemand als Gott und mir Rechenschaft schuldig und wenn das, was meine Kunst zart, innig und unsterblich macht, mein Geheimnis ist und bleibt, so hat mir niemand etwas vorzuschreiben. Mögen die andern Herren Maler sich mit Huren abgeben und — nach meinem Sinne — Huren malen, was geht es mich an. Ich stehe trotz meiner Armut allen gegenüber nobel da. — (S. Anhang Nr. II.)

Lassen wir das alles. — Meine Gesundheit, die ewige Sorgerei abgerechnet, ist leidlich, ich bin fortschrittsfähig. — Die Sache ist ja so klar, auf diese Weise geht ja die Rechnung statt vorwärts immer rückwärts.

Bei all' dem sei überzeugt, daß ich nichts außer Auge lassen werde, was die Klugheit und der Anstand gebietet.

Der Brief ist flüchtig; ich habe keine Minute Zeit zu verlieren, weil ich in Arbeit ganz vergraben bin. — Daß ich in den Bildern, trotz der Stunden des Unmuts — der wirklich begründet

und keine Krankheit ist — alles getan habe, wird der Verfolg lehren.“ —

8. Januar 1864.

— „Das Bild für Stuttgart geht übermorgen, Franceska in sechs Tagen ab. Das Kinderbild und die Nymphe sind weit voran. Einen neuen Kopf, der die Poesie hinter sich läßt, werde ich später schicken. Für Berlin male ich ein schönes Porträt. — Was größere Unternehmungen anbelangt, wie das Symposion ꝛc., so denke ich gar nicht daran — vorderhand. Ich habe meine ganze Jugend und mein Leben an Ideen geopfert und nichts als Verdruß davon gehabt, jetzt begnüge ich mich mit kleineren Formaten, die mir wenigstens meine Ruhe verbürgen. Ich selbst habe vom italienischen Himmel wenig, da ich auch an Sonn- und Feiertagen arbeite.

Ich habe mit unendlichem Schmerze Deinen Brief gelesen, worin ich den Vorwurf lese, als ob ich Dich in Armut und Elend lasse. Liebe, gute Mutter, ich kann Dir nichts sagen als dies, es wäre mir wohler, ein Bauer zu sein, der sein Feld bearbeitet, als Künstler. Die Ansprüche an mein Talent übersteigen schon meine Kräfte, wo aber soll ich Ruhe und Kühnheit hernehmen, wenn man das Herz angreift?

Wenn ich — liebe Mutter, höre mich doch einmal in allem Ernste an — mich unzufrieden äußere, wenn ich sage, daß die Mittel, die ich habe und zu hoffen habe, in keinem Verhältnis stehen zu dem, was ich im Kopf habe und leisten könnte bei reicheren Mitteln, so ist das rein meine persönliche Sache und ich sage die Wahrheit. Das Leben ist teuer, die Verantwortung groß. Wenn ich Dir es mitteile, so tue ich es, weil ich niemand habe, dem ich vertrauen möchte. Damit ist aber nicht gesagt, daß Du deswegen Mangel leiden sollst. Das ist ein ganz anderes Kapitel und ich, wenn ich eine Ahnung gehabt hätte, wie Deine Sache steht, hätte meine Wünsche nie erwähnt. Stelle Dir vor, mit welcher Ruhe ich arbeiten kann — vorausgesetzt, daß mein Herz nicht von Stein ist — wenn ich den Vorwurf mit mir herumtragen soll, daß es mir gut geht — wovon ich noch weit entfernt bin — während Du leidest? Ich sage Dir und bitte Dich inständig um folgendes: Da das, was ich von Herrn v. Schack

zu bekommen habe, alles durch Deine Hände geht, so tue mir den Gefallen, Dich ohne alle Umstände mit dem zu versehen, was Du brauchst, ohne alle Rücksicht, denn ich kann mich einrichten, da ich Kredit habe und Gott sei Dank immer tätig bin. Sodann bitte ich Dich, das Stuttgarter Bild[1]) als Dein Eigentum zu betrachten, es ist schön und wird verkauft werden. Mir genügt der neue Kopf und andere Arbeiten, da die Fabrik immer vorwärts geht.

Das ist, was ich zu meiner Beruhigung verlange, sonst will ich lieber mein Atelier schließen und in die weite Welt laufen, wo niemand mehr meinen Namen nennt. — Herrn v. Schack werde ich sehr liebenswürdig schreiben, so daß Du ganz der lästigen Schreiberei enthoben bist. Das Bild[2]) wird ihn ganz befriedigen, sowie die Kinder[3]) und die Nymphe[4]), die unter Brüdern das Dreifache wert ist. — Meine liebe Mutter, es bleibt dabei, ich bitte und beschwöre Dich, das Meinige auch als das Deinige zu betrachten und Dich einstweilen zufrieden zu geben, wenn unsere Mittel noch schmal sind, es wird besser kommen. — Mögest Du bedenken, wie meine Arbeiten zehnmal besser gehen werden, wenn ich die Beruhigung habe, daß Dein Leben einigermaßen leidlich ist. — Wenn Herr v. Schack ebenso pünktlich ist, so darfst Du versichert sein, daß ich die Bilder dergestalt malen und schicken werde, daß es wie eine Rente ist." —

23. Februar 1864.

„Ich schicke Dir einen offenen Brief an Herrn v. Schack, den ich Dich zu lesen bitte, damit Du Einsicht hast in das, was ich schreibe. Dann bitte ich, ihn abzusenden.

Das Bildnis für Berlin ist eines meiner schönsten Sachen; es ist auch nicht anders möglich, da meine Fortschritte täglich handgreiflich wachsen.

Ich bin um Dich und Deine Gesundheit besorgt, ich bitte Dich, mir genaue Nachricht zu geben, damit ich in Ruhe weiter

---

[1]) Bianca Cappello.

[2]) Franceska da Rimini.

[3]) Badende Kinder.

[4]) Nymphe, musizierende Knaben belauschend.

arbeiten kann. — Es ist mein ernster Wille, daß Du, sobald die Verhältnisse es irgend erlauben, mich in Rom besuchen kommst. Ein Kommen meinerseits hat keinen Sinn, da ich für mein Vaterland noch nicht das richtige Anciennitätsalter habe, was auf eine ehrenvolle Aufnahme rechnen kann. — Dir den Aufenthalt für drei Monate lieb und bedeutend zu machen, wäre meine Sache. Der Gedanke an das, was Du gesehen, würde Dir die allenfallsigen weiteren Jahre zu einer leichteren Bürde machen, bis es mir vergönnt wäre, in Deiner Nähe unter guten Verhältnissen Dir das sein zu können, was mir bis jetzt versagt ist."

24. März 1864.

— „Dank's der Kuckuck, daß die Franceska gefällt!

— Ich bin des ewigen Spedierens satt, wie überhaupt der ganzen modernen Künstlerschaft. Ich möchte gern den Wanderstab ergreifen, doch will ich von neuem für mich und die Kunst malen.

Ich behalte mir vor, Dir bald Liebes zu schreiben, heute begnüge Dich noch. Ich hätte soviel zu sagen, doch würde es zu weit führen. Das ekelhafte Tagesgetriebe verbittert jeden freien Genuß in der Kunst und im Leben.

Meine Fortschritte sind gleichwohl handgreiflich und ich bitte Gott täglich, er möge mir den guten Humor und die Geduld erhalten, daß ich erkennen möge, daß ich ja nicht meiner selbst willen da bin, sondern daß ich dem höheren Geiste, der in mir wohnt, dienstbar bin, wenn ich auch mein ganzes Leben keinen Schritt vorwärts komme."

26. März 1864.

— „Das Bild steht bereit und ist ein wahres Kleinod [1]).

— Was mir wehe tut, ist, daß alles immer zur unrechten Zeit geschieht und auf diese Weise in fremde Hände geht, was Dir zugut kommen sollte. Ich möchte so gerne helfen und leide wirklich moralisch, sodaß mir die täglichen Widerwärtigkeiten oft ein Trost sind, Deinen Verhältnissen gegenüber.

---

[1]) Das Nymphenbild.

Mein Leben ist bei den Preisen so beunruhigt und sorgenvoll, daß ich mir täglich vorsagen muß, halte aus! Und ich halte nur aus, weil ich, wenn ich alles aufgebe, vielleicht aus dem Regen in die Traufe geriete. Auch könnte ich meine hiesigen Verhältnisse, ohne einen physischen und moralischen Mord zu begehen, nicht abbrechen, und was draußen zu erwarten ist, das habe ich vor dreieinhalb Jahren gesehen.

Um heutzutage ein guter Künstler zu sein, gehört von Haus aus Vermögen dazu. Darin liegt alles. Ich lebe hier bescheiden und arbeite, und doch bin ich täglich geängstigt, meine Mittel reichen nie, sodaß mich manchmal eine namenlose Wut ergreift, weil ich so nur die Hälfte dessen machen kann, was ich leisten könnte.

Wir sind und müssen Stimmungsmenschen sein; so kommt es, daß ich über große Verluste, die mir ferne liegen, hinwegsehen kann, während kleine Plackereien, die mir jeder Tag bringt, mir alles rauben, da ich allem nicht gerecht werden kann.

Ich hoffe, daß Herr v. Schack mir sofort einen großen Auftrag gibt, er ist es mir wirklich schuldig, da er Sachen in Händen hat, die das Doppelte wert sind.

Im Gedanken an Dich schrecke ich oft nachts auf und es schmeckt mir kein Bissen recht, und doch, wenn ich dann bedenke, wie ich mich abarbeiten muß und die Verantwortung, da alle Augen auf mich gerichtet sind und alle hier glücklich wären, wenn ich ruiniert wäre, da kommt dann wieder Trotz und Hohn dazu, und dann würde ich fortmachen, und wenn die ganze Hölle losgelassen würde.

Ich kann weder Huren malen, noch mich mit solchen abgeben, wie es im 19. Jahrhundert Mode ist, und was mir meine Kunst ist, das weiß ich besser als manche Andere, nur wünschte ich, beruhigter an Euch denken zu können. — An Sparen ist in der Kunst nicht zu denken; man kann an Kleidern, Essen ꝛc. sparen — hier nicht. — Für die nächste Zeit bin ich durch das Kinderbild und vor allem durch die Nymphe geborgen, welch letztere, wenn sie Herr v. Schack sieht, ihn sofort zu weiteren Bestellungen veranlassen wird; wenn nur nicht wieder durch Reisen und Verspätungen Hindernisse eintreten, wie mir's immer geht."

14. Mai 1864. Brieffragment.

— „Liebe Mutter! Dein Brief klingt so traurig, daß ich heute den ganzen Tag vor lauter Nachdenken unfähig war, einen Strich zu arbeiten. Schreibe aufrichtig, wünschest Du mich zu sehen, daß wir uns besprechen können, austauschen und Pläne entwerfen? — Meine Verhältnisse sind noch nicht brillant, doch kann ich es einrichten und glaube, daß Dir es unendlich wohltun wird. — Ich könnte meine Arbeiten soweit fördern, als möglich, dann die heißeste Zeit kommen, um uns auszutauschen und gegenseitig Courage zu machen, im Herbst zurückkehren, das Begonnene vollenden, abschicken, ein größeres für Schack ausführen, und dann wird ja doch mit der Zeit ein Antrag, oder sonst etwas geschehen, was uns vergönnt, beisammen zu sein.

Daß ich unter den jetzigen Verhältnissen noch nicht ganz brechen kann, wirst Du einsehen, zumal ich von unserer badischen Sache absolut nichts mehr wissen will. — Es genügen wenige Wochen, um sich recht auszusprechen; Du glaubst nicht, wie weh mir ist, wenn ich Dich so niedergeschlagen weiß."

17. Mai 1864.

„Ich beeile mich, Deinen letzten Brief zu beantworten. Das Bild Romeo und Julie ist weit voran. Ich werde später an Herrn v. Schack darüber schreiben, auch den Preis bestimmen, was trotz aller Freundschaft anfängt, Pflicht zu werden. — Zu 600 Gulden gebe ich das Nymphenbild nicht, denn das hieße ja für die Miete malen. Ich bitte Dich, diesen Punkt zu erledigen, indem Du schreibst, wie sich die Sache verhält [1]). Ich habe für das Bild von Thurneisen [2]) — ähnlicher Gegenstand — die Hälfte so groß, tausend Gulden. — Auch füge bei, daß ich Mitte Juni genau berichten werde, was ich vorhabe über weiter zu malende Bilder, und daß Romeo und Julie sehr zu gelingen scheint.

[1]) Die Mutter hatte den unterm 26. März über Heidelberg gegangenen Brief Feuerbachs an Herrn v. Schack, worin die Preisfrage verhandelt war, aus Aengstlichkeit nicht abgesandt.

[2]) Das Baseler Nymphenbild.

Im letzten Briefe habe ich Dir angedeutet, daß ich auf vier Wochen Dich vielleicht besuchen komme; weil Dein letzter Brief so traurig war. Was Du für gut hältst und Dir lieb und angenehm ist, das tue ich.

Was die Bemerkung Emma W.'s betrifft, so mag sie recht haben, obgleich mir Leute lieber sind, die Bilder bestellen, als solche, die meinen Rock kritisieren. Daß ich, der ich so viel arbeite, nicht immer an alles denken kann, ist natürlich, zumal, da ich alles mit meiner Hände Arbeit verdienen muß. Die paar Seidenfetzen, die der arme Teufel von Frau trägt [1], die mir in der Malerei dienen und gedient haben und die sie sich selbst zuschneidert, wollen wir ihr nicht mißgönnen. Umsomehr, als ich mein heiliges Ehrenwort gebe, daß der Luxus mich nicht ruiniert, und gern habe, daß die Leute, deren Persönlichkeit es verdient und erfordert, die mit mir zu tun haben, anständig angezogen sind. Was mich betrifft, so gebe ich vielleicht zu wenig acht, doch bin ich immer der Feuerbach, gleichviel welchen Rock ich anhabe.

Liebe, gute Mutter, was das Entgegenkommen betrifft, so bin ich freundlich mit jedermann. Hier ist viel Kanaille, und wenn ich arbeite, brauche ich Stille und Ruhe. — Ich werde alles beherzigen.

— Habe die Güte, das mit der Nymphe zu besorgen, es ist durchaus notwendig, man darf auch nicht zu blöde sein."

1. Juni 1864.

„Dein Brief hat mich schmerzlich bewegt. — Bei diesem Verluste [2]) sind Worte des Trostes eitel. Was ich Dich bitte, erhalte und schone Dich uns zulieb.

— Ich bin zu traurig heute, um zu Dir zu sprechen, wie ich gern möchte. Gehe mir zulieb, sobald Du kannst, nach München, nicht, als ob ich glaubte, daß Du Dich erholen könntest; doch hat die Kunst die Gabe, zu mildern, zu erheben, zu beruhigen.

[1]) Der Mutter war berichtet worden, daß ihr Sohn in schäbigem Gewand umhergehe, während Nanna in Seide und Sammet auftrete.

[2]) Der letzte Bruder der Mutter, Christian Heydenreich in Kronach war gestorben.

— Ich habe Sehnsucht, Dich zu sehen und zu sprechen — doch ist es vielleicht besser, es noch aufzuschieben. Ich habe sehr gearbeitet; das Basler Bild und Romeo sind der Vollendung nahe. Beide sehr lieblich und letztes gewiß das Beste, was ich gemacht.

Ich selbst schreibe später die Bedingungen an Herrn v. Schack. Er ist klug, er schöpft auf diese Weise den Rahm weg. Romeo ist von einer Innigkeit, die ich noch nicht erreicht hatte. — Ich schließe mich ganz ein, da ich jetzt, wo ich Bestellungen habe, fühle, wie sehr ich der Ruhe in jeder Beziehung bedarf.

Liebe, gute Mutter, Du mußt mich für heute dispensieren, ich vermag nicht weiter zu schreiben; ich möchte so gerne den Starken spielen und kann es nicht; ich müßte Dich sprechen können, wenn ich sagen sollte, was ich fühle."

20. September 1864.

„Du bist mir mit Deinem freundlichen Briefe zuvorgekommen. — Ich bin wohl und vielfach beschäftigt.

Anfang Sommer (in Rom festgehalten, weil im Atelier gebaut wurde) bin ich hart an einer Gehirnentzündung vorbeigestreift. Durch die rasche Hilfe Costanos, Generalarzt der französischen Armee und mein lieber Freund, bin ich rasch gerettet worden.

Dann war ich etwa zwanzig Tage auf dem Land. Bei der Zurückkunft fand ich mein armes Modell todkrank, also mußte ich da hilfreich beistehen. Kurz und gut, es war kein angenehmer Sommer.

Das Bild Romeo halte ich noch zurück, weil ich es kopieren will. Bis Ende Oktober schicke ich es ab. Ich hoffe, Herr v. Schack wird es anständig honorieren, da die Figuren beinahe lebensgroß sind.

— Das größere Bild [1]) habe ich noch nicht begonnen; es wird zu figurenreich und ich fürchte, mich zu sehr abzuhetzen. Doch wird es mit der Zeit schon herauskommen. Das andere für Rußland [2]) ist angelegt.

---

[1]) Laura in der Kirche.

[2]) Laura im Park.

Es fehlt mir zu allem die nötige Begeisterung und ich glaube, daß nächstes Jahr eine gründliche Luft- und Ortsveränderung nötig sein wird."

20. Oktober 1864.

— „Ein Brief an Herrn v. Schack und das Bild [1]) gehen morgen ab. — Seine Güte liegt in der Reinheit des Seelenausdruckes, und ich weiß zum voraus, daß man das Beste darin übersehen wird. Doch hat das nichts zu bedeuten.

Was mich betrifft, so ist wenig zu sagen. Ich würde Rom heute verlassen, wenn ich eine große, anregende Heimat hätte. So, nicht wissend, wo es eigentlich besser sein könnte, muß ich bleiben und das, was mir die Welt versagt, in mir suchen. Es ist ja alles ein provisorischer Zustand und so gebe ich die Hoffnung nicht auf, noch einmal befriedigt und glücklich zu sein. Ich lebe nicht exklusiv, aber ohne großes Verlangen nach neuen Bekanntschaften. An Bestellungen, die vor dem Verhungern schützen, wird es nicht fehlen, und so kann es nur besser kommen und wir vielleicht ein Wiedersehen haben, ehe wir es denken.

Ich arbeite täglich daran, mich heiter zu erhalten, da die Melancholie ein Verbrechen an mir und der Kunst ist.

— Ich habe in der Arbeit Trost und manchmal prächtige Momente, das ist wahr, doch scheint es mir zu wenig zum leben."

„(Einige Tage später)."

„Ich habe soviel zu tun, daß ich keinen ruhigen Augenblick finde, Dir gut zu schreiben. — Einen Brief voller Ideen habe ich nicht abgeschickt, lassen wir alles Reflektieren. — Bald schreibe ich mehr."

1865.

3. Februar 1865.

— „Daß ich auf die Schack'sche Bestellung hin nichts unternehmen kann, ist klar. Ich hoffe, daß es schon dieses Jahr noch Aufträge absetzen wird, und ich zweifle bei meiner Tätigkeit nicht

[1]) Romeo und Julie.

daran, daß es nicht bald so wird, daß es doch der Mühe verlohnt, zu leben. — Deine Niedergeschlagenheit in den letzten Briefen hat mich ganz feige gemacht, was Dir ein Beweis meines guten Herzens sein wird. Der Verlust Deines lieben Bruders ist ein harter Schlag, doch bleibt Dir immer noch der Sohn, auf den Du doch eigentlich stolz sein kannst, und wenn die Verhältnisse noch nicht sind, wie sie sein könnten, so liegt das in der Zeit, in der es ein Wunder ist, wenn einer überhaupt etwas ist.

Genug für heute. — Ich hoffe, daß mein nächster Brief mich näher rücken wird, worin ich aufrichtig mein Inneres, meine Pläne ꝛc. aussprechen will."

18. März 1865.

„Von Entfremdung zwischen uns ist nie die Rede. Glaube mir, wenn meine Taten belohnt wären, wie sie es verdienen, würde mir's auch nicht am rechten Worte fehlen, Dir alles auszudrücken, wie mir's ums Herz ist.

Ich kann heute nur das Notwendigste schreiben. Ich hoffe, daß mein mühevolles Werk [1]) diesmal ordentlich bezahlt wird; wenn nicht, so weiß ich nicht, wie es weiter fortgehen soll. Das Geld habe die Güte über Frankfurt zu schicken; ich will aber den Rest stehen lassen, damit ich Pompeji und Neapel sehen kann, da mein Geist notwendig neue Eindrücke empfangen muß.

— Vorausgesetzt, daß mein Bild anständig bezahlt ist und Du Herrn v. Schack siehst, so sage ihm, daß ich das Symposion auf die würdigste Weise gelöst habe und daß es mein Wunsch ist, es lebensgroß auszuführen, doch wünsche ich nicht, daß viel darüber geredet wird, wofür ich meine Gründe habe. Will er darauf eingehen und mir auf vier Jahre in regelmäßigen Raten das zukommen lassen, was mir zum Malen und Leben reichlich gebührt, so ist das Bild nach Abfluß des Termins sein Eigentum und er bekommt statt raschen, zerstückelten Gedanken ein Werk, gereift durch die Zeit und von ewiger Dauer.

— Noch hält mein Enthusiasmus Stich für nächstes Jahr — wenn keine faktische Aenderung eintritt, stehe ich für nichts mehr.

---

[1]) Laura in der Kirche.

— Gott erhalte meinen Geist über dem Wasser, dann wird mir später einmal vergönnt sein, mündlich Dir zu sagen, was ich fühle."

30. April 1865.

„Ich sende diesen Brief mit der Zeichnung[1]) an Dich, damit, im Falle Du nicht nach München kommst, Du sie siehst. Habe die Güte, Herrn Baron v. Schack zugleich die Punkte, die ich hier niederschreibe, mitzuteilen. Sie sind wesentlich und müssen festgestellt werden, sonst kann ich mich der Arbeit, die eher ein Opfer ist, nicht unterziehen.

1. Daß die Zeichnung, die nur der Grundgedanke ist, nicht gezeigt und besprochen wird, ehe ich den festen Auftrag habe.
2. Daß das Bild nur lebensgroß auszuführen ist, wozu ich schon jetzt, wenn ich den Auftrag erhalte, das genaue Größenmaß senden kann.
3. Daß die Sache von heute innerhalb zwei Monaten entschieden ist, damit ich die nötigen Maßregeln ergreifen kann.
4. Daß Herr Baron v. Schack mir drei Jahre, vom nächsten September an, Zeit gibt. Daß die Bezahlung jedes Jahr dreitausend Gulden beträgt, die mir in regelmäßigen Raten angewiesen werden: Den 1. September tausend, den 1. Januar tausend und den 1. Mai tausend Gulden.

Nach Abfluß der drei Jahre ist das Bild sein Eigentum und ich garantiere, daß es ihn nicht gereuen wird. Das und keine anderen sind die Bedingungen, unter denen ich mich der Aufgabe unterziehe. Ich bitte, sie pünktlich mitzuteilen. Ist Herr v. Schack geneigt, darauf einzugehen, so bitte ich um rascheste Entscheidung. Ist es nicht der Fall, so verändere ich mein System, und es ist mir vielleicht vergönnt, es später aus eigenen Mitteln zu malen und Herr v. Schack hat die Güte, Dir die Zeichnung zurückzusenden. Ohne jene Bedingungen würde ich mich nur nutzlos aufreiben und mir scheint, daß ich gewiß mehr auf Ehre, als Gewinn bedacht bin." (S. Anhang Nr. XI.)

---

[1]) Entwurf des Symposions.

Schreiben von Frau Feuerbach an den Verfasser.

Baden-Baden, 16. Mai 1865.

Lieber Allgeyer!

„Anselm ist da — nach einem männlichen, plötzlichen Entschluß, den er tapfer und frisch vollführte, hier angekommen, wohin ich ihm entgegenging. Wir bleiben acht bis zehn Tage hier, damit er sich erholen und in der heitern Stille ausheilen kann.

Ich bin sehr, sehr glücklich, denn so gereift, so klar, so fest und kraftvoll, bei aller Angegriffenheit, die körperlich noch vorhanden ist, habe ich ihn nie gekannt. Wir sind recht vergnügt zusammen und ich besinne mich in einem fort, ob es kein Traum ist. Ein paar Stunden ernsten Gespräches haben mir Entschädigung gegeben für jahrelanges Leiden.

Kommen Sie bald herüber. Anselm freut sich so sehr auf Sie. Zuerst allein, dann bringen Sie Ihren Herrn Levi mit [1]). Ich möchte, daß es allmählich wieder heiter und lustig um Anselm wird. Wir müssen ihn jetzt ganz systematisch an Leib und Seele pflegen.

Sie, der Sie meine Kümmernisse kannten, können ermessen, wie ungeahnter Freude ich nun ganz erfüllt bin. Voller Dank und glücklichem Nachsinnen, wie das alles so gekommen ist

Ihre Henriette Feuerbach."

Auf der Rückreise nach Rom schreibt Feuerbach an seine Mutter aus

Aarau, 7. Sept. 1865.

„Ich sende Dir von Herrn Rothpletzens Turm aus die herzlichsten Grüße in Deine Einsamkeit.

Es geht mir viel im Kopfe herum und ich schreibe in zwei Tagen von Chur, Mailand oder Florenz.

Heute Nachmittag fahre ich wahrscheinlich zu Scheffel hinüber [2]).

---

[1]) Hermann Levi, nachmaliger Generalmusikdirektor in München, war damals Hofkapellmeister in Karlsruhe.

[2]) Scheffel befand sich in seiner neuerbauten Villa „Seon" bei Radolfzell am Bodensee.

Meine Bilder hier haben mich überrascht. Ich hoffe, Du wirst meine Abwesenheit nicht allzuschwer empfinden.

— Für heute nur die herzlichsten Grüße und Mut![1]"

Seon, 7. September 1865.

— „Heute war Scheffel mit zu Tisch und ich mußte mit ihm fahren, um die Nacht bei ihm zuzubringen. Morgen kommt Herr Rothpletz und wird mich zur Eisenbahn bringen. Ich gehe nach Luzern, über den Gotthardt und Mailand nach Parma, um Correggio zu sehen. Dann nach Rom, wo ich entschlossen bin, sofort abzubrechen, wenn ich keine sehr passende Wohnung finde. Dann gehe ich den Winter nach Paris.

— Es sind diese drei Tage durch den lieben Scheffel und Rothpletz mir zu einer der liebsten Erinnerungen geworden. Ich gehe wider meinen Willen nach Rom; doch muß es sein.

— Lange darf dieses Leben nicht mehr fortgehen, denn es ist ein Faktum, daß ich auf diese Weise nur andern in die Hände arbeite, ohne einen Schatten von Lebensgenuß davonzutragen.

Herr Rothpletz war exquisit. Er kommt en passant nach Rom. Vedremo."

Bologna, 9. September 1865.

— „Ich bin heute noch in dem schönen Hotel Brun und schreibe, weil ich in Rom sofort arbeite und vielleicht keine Zeit und Lust habe.

— Ich bin mir nun vollständig klar und trotz des einfältigen Lebens in Italien halb und halb froh, aus dem deutschen Kleindilettantismus heraus zu sein. Hier ist alles ruhig und nobel. Bei den Van Dyck-Porträts ist mir eingefallen, wie arm unsre Leute sind, wenn sie glauben, daß der Künstler, um groß und national zu sein, immer erst die neuesten politischen Ereignisse abwarten sollte, um überhaupt etwas schaffen zu können.

Ich male gleich frei das Gastmahl, es ist das beste; dann hat man seine Ruhe.

---

[1]) Herr v. Schack hatte für September seinen Besuch in Heidelberg angemeldet.

— Sehr erfreulich ist, daß mir hier in Italien alles so vertraut und bekannt ist; so komme ich Sonntag in Rom an und sitze Montag an der Staffelei.

— Die nächsten Monate verschwinde ich ganz in stiller Arbeit und bekümmere mich um nichts."

Florenz, 14. September 1865.

„Ich komme soeben von einem kurzen Besuche der Tribuna in den Uffizien. Ich bin nicht guter Laune heute. Meine besten Sachen könnten auch darin hängen.

Es dauert mir alles zu lange und es muß nun ein rascher Umschwung stattfinden, denn ich halte es auf dem Wege nicht mehr lange aus.

Die Straßen von Florenz sind ein Garten; ich habe nur wenig von Kunst angesehen und die Sonne und frische Luft sind mir lieber.

Herrn v. Marées habe ich bleich und abgemagert von angestrengter Arbeit und Hitze gefunden. Wir wollen morgen nach Rom abreisen; zuerst nach Siena, dort bleiben wir, solange es uns gefällt, dann nach Perugia und Orvieto. Es wird das sehr schön werden. In Rom bleiben wir zwei Tage, um alles zu ordnen und dann bis Ende Oktober Kampagna. Ich bin wohl und froh, nicht allein zu sein.

Hier in den Kirchen habe ich wundervolle Dinge gesehen. Wenn unsere Maler der modernen Schule ihre Impotenz begriffen, so wäre es eine Wohltat für die Welt. Hier begreift man, daß auch Paris schon außer Mode ist, denn es ist nichts geschaffen, was hier nicht schon besser vorhanden wäre.

Du wirst Dich freuen, daß wir zusammen und langsam reisen; es hat sich merkwürdig gut getroffen, und meine Gegenwart hat Marées sehr wohlgetan."

Rom, 23. September 1865.

„Zuerst lasse mich beim freundlichen Bilde meiner Reise verweilen, die ich in der durchaus liebenswürdigen Gesellschaft v. Marées in vier Tagen mit dem Vetturin bewerkstelligte. Wir verweilten einen Tag in Siena, die lieblichste Erinnerung meines

Lebens; Architektur, Natur, Sprache und Menschen im vollsten harmonischen Einklang; man muß es sehen. Dann fuhren wir die Nacht durch und kamen um vier Uhr morgens nach Orvieto. Die Stadt hoch auf Felsen, in der Mitte der Dom mit Bildern von Signorelli, das Vollendetste, was ich je erblickt. Vollendete Kunst macht die Seele praktisch heiter; es wird auch Dir vergönnt sein, noch einen Teil dieser Schönheiten zu sehen. Endlich am vierten Morgen lag von hohen Bergen herab ein See und das ganze Gebirge und fern in der Kampagna St. Peter — das ist ein homerischer Zauber. — Abends gegen Sonnenuntergang fuhren wir zum Tore Roms ein und die Schönheit des Volkes, es war Sonntag, war überraschend.

Ich habe einstweilen ein großes Zimmer genommen, das ich jedoch, wenn ich ein Atelier habe, weil es zu teuer ist, aufgebe. Bei Kolb, der von großer Freundlichkeit war, habe ich meine Bilder geholt und einstweilen bei mir untergebracht; sie sind von überraschender Feinheit; doch bleiben sie ruhen für die nächsten Wochen. — Uebermorgen gehe ich hinaus und werde Ruhe in der Tätigkeit gewinnen. — Gestern und heute war ich mit Rosalie[1]) zusammen, ein gutes, nobles Weib. Ich habe heute kurz abgebrochen und mich verabschiedet, weil ich keine gemütlichen Angriffe mehr erdulden kann; doch waren mir die kurzen Stunden sehr wohltätig. Sie wird Dir mündliche, herzliche Grüße bringen.

Gestern habe ich mit Morelli meine Tante Helene besucht; die Konversation war italienisch. Sie sprach gescheit und lieb, doch hat es mich sehr wehmütig berührt, sie wohnt beim St. Peter in einem sehr ärmlichen Stübchen, das Bett mit Rosenkränzen behangen. Ich will sie hie und da des Abends im Wagen abholen und in die Kampagne fahren.[2])

---

[1]) Rosalie Braun, geb. Artaria.

[2]) Helene Feuerbach, geb. 1808, geschiedene Baronin v. Dobeneck, war vielleicht das begabteste, jedenfalls vielseitigst begabte von den Kindern des Staatsrats v. Feuerbach. In Paris unter Manuel Garcia, dem Lehrer der Jenny Lind, zur vollendeten Sängerin ausgebildet, hätte sie mit ihrer glanzvollen Stimme jeder Bühne zur Zierde gedient. Aber sie war mehr, als nur Sängerin, sie zeichnete auch und komponierte, beides in ernstem, künstlerischem

Mit Fräulein St. ist es nichts. Glaube nicht, daß ich mich Stimmungen hingebe, ich fasse groß genug und habe es bewiesen, allein es gibt für manche Dinge nur einen Arzt — die Zeit[1]). Was die Liebe betrifft, so hätte ich gewünscht, daß diejenigen, denen ich in früheren Zeiten all meine Zärtlichkeit zugewandt habe, mich begriffen hätten, oder meiner würdig gewesen wären, es wäre vieles anders gekommen. Daß ich der Zukunft mutig entgegensehe, ist zu erwarten und wenn der Mensch Nachklänge zu erdulden hat, so soll es wenigstens nicht der Künstler.

— Ich muß für heute schließen, da ich innerlich zu bewegt bin."

(Fragment; vermutlich Oktober 1865).

„Ich fühle mich nicht wohl. — Ich muß mich erst akklimatisieren[2]). Morgen ziehe ich ins Atelier. — Es ist klein, doch groß genug, um die paar Bilder zu malen. Ein Zimmerchen daneben, mit etwas hartem Bett, doch liegt mir nichts daran. Ich habe es getan, um so rasch wie möglich an die Arbeit zu kommen.

— Rom ist heruntergekommen, aber immer schön, wegen seiner Rasse.

— Schöne Kinder habe ich gefunden. Ein sehr schönes Kopfmodell kann ich Sonntags haben. — So kann ich wenigstens des Festtags meinen Ideen nachgehen.

— Ich bin froh, daß ich zur Arbeit komme, es ist doch das einzig Richtige.

— Ich habe über jene vergangene Geschichte[3]) undeutliche, ziemlich traurige Dinge gehört — ich will von nichts mehr wissen,

Sinne und sprach mehrere Sprachen wie ihre Muttersprache. Sie war befreundet mit Béranger, von dessen Liedern sie viele in Musik gesetzt hatte; aber die große Leidenschaft ihres Herzens war die unglückliche Liebe für Paganini gewesen. Ruhe- und glücklos irrte sie durchs Leben, um schließlich im Uebertritt zur katholischen Kirche Trost und Frieden zu suchen. Eine Feuerseele, wie fast alle Träger ihres Namens, starb sie achtzigjährig, von der Welt seit Jahrzehnten abgewandt, in Treviso bei Venedig.

[1]) Hindeutung auf Nannas Verrat.

[2]) Nach einem Landaufenthalt in Tivoli.

[3]) Ueber Nannas Verschwinden.

denn ich lebe nur einmal und will anfangen, mehr für mein eigenes, als fremdes Glück zu sorgen.

Ich schreibe später mehr, wenn ich durch die Arbeit heiterer geworden bin.

Ein französischer Maler sitzt schon ein Jahr auf Capri; er hat recht, sich zu retten aus dem Schmutz der Städte, die nur die Phantasie verderben. Man kann ja die Bilder dort verkaufen, ohne dort leben zu müssen."

17. Dezember 1865.

— „An Herrn v. Schack habe die Güte zu schreiben, daß es mit den Bildern ausgezeichnet steht und daß ich sie im Frühling senden werde [1]). Den Preis, den wir festgestellt haben, werden wir einhalten müssen; allein wenn ich diese letzten Bilder ihm überlassen soll [2]), bin ich genötigt, andere Bedingungen zu machen. Ich werde ihn bitten, mir jährlich von September ab 5000 Gulden zuzubilligen. Für diese Summe liefere ich ihm jährlich ein größeres Werk. Ich habe bereits für nächstes Jahr einen überaus glücklichen, geistreichen Gegenstand, zu dem ich ihm, wenn er darauf eingeht, ein Aquarell übersende [3]).

Vielleicht, wenn ich es seiner Diskretion anheimstelle, honoriert er mir auch schon jetzt den Hafis besser. — In dieser Weise würde ich mich in wenig Jahren an der innern Passion und dem in mir nagenden Unmut aufreiben. Es kann und darf nicht so fortgehen.

— Welche arme Zeit ist die unsere; einem Talente wie meinem, müßte alle Welt entgegenkommen. — Ich habe außerordentlich gearbeitet, um den tiefen inneren Unmut, der mein Wesen ganz ergriffen hat, zu maskieren. Du nennst es Stimmung, aber man muß meinen Kopf und mein Herz haben, um manches zu begreifen.

Ich werde es nicht lange mehr treiben, ich fühle es und deshalb will ich arbeiten, damit ich doch etwas hinterlasse. An mir

---

1) Hafis und Laura in der Kirche.

2) Das Familienbild und Ricordo di Tivoli.

3) Vermutlich „Hochzeit des Bacchus und der Ariadne", Nr. 434 des Verzeichnisses; vielleicht auch „Medea", Nr. 461 daselbst.

ist vieles gut zu machen und meine Augen werden die Früchte nicht mehr sehen. Marées zeigte mir einen Brief von Schack, worin er sich wegen der Bilder erkundigt. Die Neugierde läßt ihm keine Ruhe. Er wird diesen Winter selbst kommen und dann kann ich reden.

Das Weib am Brunnen hält ein Kind, welches an der Brust eingeschlafen ist; ich glaube, es ist von unendlicher Anmut.

Der Verlust meines Modelles — was für den Künstler die Seele ist — läßt sich hart fühlen. Würde die Welt nur halb meine Noblesse haben, würden solche gemeine Geschichten nicht passieren. Was Frauen anbelangt, so brauche ich keine Hausfrau, aber eine Muse, die meinen Schönheitssinn belebt und mein Herz adelt. Da solche heutzutage nicht zu haben sind, so bleibt es, wie es ist.

— Warum bin ich der Letzte, da ich doch der Erste sein sollte? Warum muß ich mein Leben einsam zubringen, wo ich Hunderte beglücken könnte?

— Wollen wir tätig sein nach allen Seiten und uns nichts mehr gefallen lassen, denn was man Welt nennt, so ist sie des Kummers nicht wert."

1866.

4. Januar 1866.

— „Ich will es mit Herrn v. Schack so machen und ihm die beiden Bilder überlassen.

— Ich habe ein sehr schönes Bild, Kinder in der Kampagne[1]), und hoffe noch ein zweites zu malen.

Ristori in Medea hat mir zum erstenmal hier einen Genuß bereitet, ich glaubte endlich einen mir verwandten Geist gefunden zu haben. Doch die andern Male hat sie mich gelangweilt und degoutiert. — Wenn ich hier nur eine Seele hätte, deren Umgang, ich will nicht sagen erhebt, sondern nur erträglich wäre.

[1]) Ricordo di Tivoli.

— Ich will dem schönen Italien für ein bis zwei Jahre den Rücken kehren, es wird um so mächtiger wachsen in der Erinnerung; es ist doch das einzige Land, wo es sich der Mühe verlohnt zu leben, nur muß man nicht arbeiten müssen, wie ich, um den Sonnenschein zu verdienen und muß umgeben sein von Menschen, die lehrreich sind und befruchtend." —

6. März 1866.

„Ich schicke Dir anliegend das Konzept eines Briefes an Herrn v. Schack.

— Es ist mir unmöglich, in dieser zerstückelten Weise fortzufahren und somit habe ich den letzten Versuch gewagt, meine Sache in ein meinem Talente angemesseneres Fahrwasser zu bringen — lies selbst. (S. Anhang Nr. XII.)

— Was mich betrifft, so werde ich Herrn Rothpletz nächste Woche auf acht Tage nach Neapel begleiten; die Gelegenheit kann nicht günstiger sein und je nachdem sich meine Verhältnisse gestalten, müßte ich am Ende Italien verlassen, ohne Neapel gesehen zu haben.

— Die letzte Zeit bin ich noch in den Galerien gewesen, um mir tief nochmals den Eindruck einzuprägen. Ich werde die Tage im Vatikan nie vergessen und kann die größte Niedergeschlagenheit nicht überwinden, wenn ich an mein zerstückeltes Treiben denke und wessen ich fähig gewesen wäre, wenn mir zur rechten Zeit die meinem Talente angemessenen Aufträge geworden wären. —

— Ich erwarte mit Sehnsucht eine Antwort von Schack, damit ich mich entschließen kann, was ich zu tun habe und dieser provisorische Zustand ein Ende nimmt." —

16. März 1866.

„Ich gehe morgen nach Neapel. Es wird mich hell und frisch machen, da ich die letzte Zeit wieder anfing, mich gemütlich zu verkränkeln.

— Wenn Herr v. Schack das Symposion — das jetzt gemalt werden muß — nicht bestellt, dann reise ich direkt Ende

Mai zum Großherzog und werde es ihm ernstlich, zum letztenmal, ans Herz legen; es ist seine Pflicht.

— Es geht nicht, daß ein Künstler — wo alle Nationen stolz auf ihre Talente sind — wie ich, so herumlaufen soll.

— Rom ist ganz gut, aber man muß den moralischen Halt am Vaterlande haben.

— Mein neues Bild Ricordo di Tivoli ist merkwürdig glücklich in der Anlage.

— Der Gram, daß nun diese Bilder wieder nach München müssen, frißt an mir innerlich herum. Ich werde fortan nach allen Seiten hin mein Recht als Künstler zur Geltung bringen, denn so kann ich noch zehn Jahre fortmachen und bin immer auf dem gleichen Fleck."

30. März 1866.

„Seit zwei Tagen bin ich von Neapel zurück. —

Den holdseligen Eindruck Pompejis, des Meeres, der Bronzen und Vasen zu schildern ist unmöglich. — Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genusse hingeben können und ich habe innerlich geschworen, daß die Kleinheit und Erbärmlichkeit meines Vaterlandes meinen Geist nicht mehr behelligen soll. Durch die stillen Straßen Pompejis zu wandeln, in die heiteren, bemalten Häuser hineinzusehen, jetzt nur bewohnt von kleinen Eidechsen, flüchtige Durchsichten des Meeres, der Himmel und das schönste Gebirge der Welt, das sind Dinge, die sich unauslöschlich ins Herz graben.

Bei meiner Rückkehr habe ich zu meiner großen Freude Anklänge daran, unbewußte, in meiner Kunst gefunden, die sicher das Richtige gewählt hat und die, wenn nur die äußeren Verhältnisse sich günstiger gestalten, einen hohen Aufschwung nehmen wird.

— Innerhalb dieses Monats muß Antwort wegen des Symposions kommen; lautet sie günstig, dann müssen alle Rücksichten fallen und meine Lebensaufgabe für zwei Jahre besteht nur in einem Wort. (Nebenbei gesagt, halte ich es für Pflicht, alle Heiratsgedanken vorderhand in den Hintergrund zu stellen, da muß Zufall und Herz mitwirken und meine soziale Stellung eine andere sein.)

— Ist die Schacksche Antwort unzuverlässig, dann werde ich einen ähnlichen, entscheidenden Brief dem Großherzog senden.

— Daß ich mich, bei aller Dankbarkeit, aus den Schackischen Verbindlichkeiten heraussehne, ist natürlich, doch werde ich nicht so dumm sein, sie nicht vorderhand beizubehalten. Natürlich ändert die Bestellung des Symposions alles und ich werde es unternehmen, selbst wenn ich Schaden dabei hätte. — Schlägt es fehl, dann gebe ich Rom vorderhand auf. Man kann ja hier nicht einmal ausstellen, so kompromittierend ist die Ausstellung. — Du wirst mich vollständig begreifen und ich breche somit ab.

— Einen Blick von der Höhe des Posilipp herab auf die Inseln in der Abendsonne — so müssen die Inseln der Seligen aussehen. Im Museum waren wir täglich und haben studiert. In Pompeji lernt man, auf welch niedriger Bildungsstufe wir Kinder des 19. Jahrhunderts stehen. Kein Zimmer, noch so klein, was nicht heiter und kunstreich ausgemalt wäre und wir bewundern in den Gemälden ja nur gewöhnliche Zimmermaler, die bloß reproduzierten.

Glaube mir, das wirklich Vollendete beruhigt und erhebt und so ist mein Sinn wieder mit Hoffnung erfüllt, mit großen Hoffnungen. Ich habe Neapel dankbar in mir aufgenommen und liebgewonnen; dazu kommt noch, daß ich das Glück hatte, verständige Leute zur Gesellschaft zu haben, da der Austausch ebenso nützt, wie das Anschauen." —

13. April 1866.

— „Die Bilder für Schack stehen bereit und werden Ende dieses Monats abgehen. — Antwort habe ich noch keine. Sie wird dürftig genug ausfallen.

— Das einzig passende Lokal, was ich gefunden habe, ist von solchem enormem Mietpreis, daß keine Möglichkeit für mich ist, da ich auch noch Kosten für die Einrichtung habe. Doch kann ich ja, ehe ich Antwort habe, nichts Definitives unternehmen.

— Wenn ich hinausgehe, so bin ich noch nicht entschlossen, ob ich über Paris reise und die Ausstellung sehe. Ich werde alle Kraft zusammen nehmen, um mich in der Höhe zu halten, was bei der enormen Geschicklichkeit heutzutage keine kleine Aufgabe ist.

— Wenn ich das Gastmahl male, muß ich so wie so den Sommer hier aushalten und kann nicht daran denken, die Pariser Weltausstellung zu besuchen.

— Die nächsten Bilder für Schack male ich klein, als Kabinettstücke, denn mir sind große Genrebilder, die sie doch einmal sind, zuwider.

Ich habe noch viel zu sagen, doch das nächstemal oder mündlich."

26. April 1866.

— „Von München habe ich noch nichts gehört; ich schreibe sogleich, obwohl ich wenig Hoffnung habe. Es ist Schicksal, wenn ein strebender Geist immer nur mit engen Herzen zu tun hat; ich weiß zum voraus, was kommt, da der Herr zu viele Kostgänger und Hungerleider um sich hat. Warten wir's ab.

Zweck meines Briefes ist, Dir zu sagen, daß Du vorläufig keine Schritte beim Großherzog tun sollst, es würde uns beide kompromittieren. Auf jeden Fall müßte ich es tun und da ich ihm mündlich und schriftlich meinen Wunsch gesagt habe, bleibt uns nichts übrig, als die Herren später moralisch zu zwingen.

— Es scheint mir klar, daß ich die Sache auf eigene Faust beginnen muß; es wird vielleicht besser, nur habe ich wirklich ernste Sorge, daß ich mich aufreibe, wenn ich mich noch nebenher mit Geldverdienen abgeben muß. — Ich habe das Aquarell des Gastmahls überarbeitet, nachdem ich von Pompeji kam und ich kann sagen, daß mit ganz kleinen Aenderungen die Komposition sich an das Beste der alten und modernen Kunst anlehnt.

— Ich habe für Berlin ein Bild begonnen, was die andern weit hinter sich läßt, da ich für Schack immer befangen arbeite, weil ich seinen engen Gesichtskreis kenne. Drei kleinere Bilder kann ich dann noch mit wenigem im Herbst vollenden.

— Ich war so reizbar diesen Winter, daß ich glaubte, es müßte sich in einer großen Krankheit Luft machen; besonders abends, wo die Phantasie tätig ist. — Dabei von den Menschen, die ich kennen gelernt, niemand, der mir wahrhaft wertvoll geschienen.

— Das fühlst Du, wie aufreibend Jahre wirken müssen,

wie die letzten zehn und um so schlimmer, da ich zu viel und mehr als nötig mit dem Herzen male. Wenn man immer geben soll, bei der Anstrengung sich sozial und pekuniär zu halten, so ist das Bedürfnis nach Ruhe bei der Arbeit eine Notwendigkeit. Ein anderes sind die Abende, wo wenige Menschen sich außerordentlich viel sein können; denn was man so Welt und Gesellschaft nennt, so bleibt es immer das Nämliche und so nichtsnutzig wie jetzt, wird sie immer gewesen sein.

— Ueber das Gastmahl ist bereits zu viel gesprochen worden, als daß ich es nicht so bald wie möglich, ehe mir ein anderer zuvorkommt, malen müßte; sonst, für meine Finanzen, wäre es besser, mein Talent und meine Geschicklichkeit im kleinen auszubeuten. Doch einer Idee ein Opfer zu bringen, ist am Ende nicht das schlechteste Los auf Erden. Es war im Café Greco fünf Abende lang eine bildschöne Griechin mit ihrem Manne (irgend ein materieller Rosinenhändler). Dagegen sind unsere Deutschen Marionetten und Kartoffelköpfe. Was wir „Geist“ nennen, haben diese Damen freilich nicht, aber mir scheint, daß bei uns auch nur aus Interesse geheiratet wird. . . .

(Nachschrift.)

— Was ich von den besten modernen Künstlern gesehen habe, so bin ich an Geschicklichkeit im einzelnen bei weitem übertroffen, was natürlich ist, weil der Maler keine seelische Entwicklung für unser Publikum braucht. Im großen Ganzen dagegen und als denkender Mensch und namentlich gebildeter Mensch, stehe ich wohl fest da. Das ist auch der Grund, warum ich das ewige Flicken, was andere besser können, aufgeben und mich, bei der Kürze des Lebens, in ein großes Werk legen möchte, was sicherlich bildend vorwärts wirkt.

— Denke dagegen meine innere Abhetzerei und alles nur, weil ich am falschen Fleck geboren bin. — Doch bin ich so weit, alles Reflektieren über Bord zu werfen, denn ich muß noch lernen, das ist der Punkt, um mich auf der richtigen Höhe zu halten und vorwärts zu gehen.

— Ich komme soeben von der französischen Ausstellung; es scheint mir nichts von Bedeutung; mit feinerer poetischer Gesinnung

würden viele weiter kommen. Ich schließe und hoffe noch wirkliche Fortschritte zu machen."

27. April 1866.

„Meinen Brief wirst Du erhalten haben, ich den Deinen mit Schacks Antwort heute. Ich habe nichts Besseres erwartet und mich gar nicht alteriert; ich weiß schon lange, daß es eitle Mühe ist, die Menschen sich größer zu denken, als sie sind. (S. Anhang Nr. XIII und XIV.)

Ich habe meinen Samtrock angezogen und bin in der herrlichen Luft spazieren gegangen, einfach, aber gut gespeist und jetzt schreibe ich: Mir scheint es lebensweiser, Philosoph zu sein, als welche zu malen.

— Mich verdrießt nur eines, daß er mir nicht geschrieben hat. — Mein Plan ist einfach der: Seine Bilder werden abgeschickt. Ich melde bloß den Abgang.

— Ich selbst bin dieser Art Pension schon lange müde und werde das Gastmahl malen und zuerst meine zwei Bilder vollenden und eines für Schack malen.

Beruhige Dich vollständig, es wird alles gemacht werden; ich bin frei und allein, habe keine unehelichen Kinder zu ernähren und noch habe ich so viel inneren Enthusiasmus, um das Aeußerste zu wagen, denn wenn man sich härmt, liebe Mutter, kommt man in diesem Leben zu kurz. Auf jeden Fall, nächstes Jahr um diese Zeit steht das Bild in großen Zügen da und es wird sich auch der Käufer finden und sollte es bloß reisen gegen Entrée! Lieber, als in der ewigen Münchener Galerie. Herr v. Schack ist umlagert und alle großen Schöpfungen sind schon im Mutterleibe rezensiert.

Die Welt ist groß und weit und man muß sich wehren, wenn man nicht spurlos verschwinden will. Daß ich Arbeit nicht scheue, habe ich bewiesen.

Ich mag kein Wort mehr über all den Trödel verlieren. Es scheint, daß Ruhe nicht zu finden ist in diesem Leben. Mit Herrn v. Schack kann ich nicht rechten, aber meine Sehnsucht, in andere Fahrwasser zu kommen, kann nicht minder sein, als die Deine.

Die jetzigen Bilder für ihn enthalten dreizehn beinahe lebensgroße Figuren — es wird es ihm so leicht keiner machen.

Wenn ich dahin komme, wenig, aber nur ausgezeichnetes malen zu können, dann erst werde ich die wahre Größe als Mensch und Künstler erreichen." —

16. Mai 1866.

„Ich habe gestern an Schack abgeschickt[1]).

— Wegen dem Symposion bleibe ich fest, ob Krieg ob Frieden. Die Bedingungen sind für mich aufreibend, nicht für andere.

Daß Du an Verbesserung meiner Lage denkst, ist recht und niemand als ich kann ermessen, wie nötig es ist, daß dieser Hetzerei ein Ende wird. Bei der Raschheit der Produktion, zu der ich gezwungen bin, würde ich den Rang eines der ersten Künstler nicht lange mehr behaupten können.

Deine Herzensgüte führt mir einen ganzen Harem von Millionärinnen vor und ich fürchte, daß ich aus lauter Auswahl leer ausgehen werde. Möchtest Du begreifen, daß Geld dahin kommt, wo schon welches ist und daß, wenn ich sicherer gestellt wäre, ich auch mehr Sicherheit des Benehmens hätte.

Ich habe neulich einen Abschiedsbesuch bei einer römischen Familie gemacht, um ein Porträt zu betrachten, das ich von der Tochter als Kind gemalt habe, ganze Figur in einer Laube[2]). Das Kind ist herangewachsen, ebenso schön. — Ich frug, wie lange es her ist, daß ich das Bild gemalt — acht Jahre! Es fällt in die Dantezeit. Ich muß gestehen, daß mich abends ein solcher Unmut ergriff, daß ich glaubte, meinem Leben ein Ende machen zu müssen, wenn ich bedachte, was dazwischen liegt und wie ich dastehe, um aus Mangel an ordentlichen Mitteln nicht das in der Kunst machen zu können, was ich sollte und eben dieser Sache zu lieb die schönste Jugendzeit geopfert habe und mich notwendig dem Leben entfremdete.

---

[1]) Das Hafis- und das Familienbild.

[2]) Porträt der kleinen Giacinta Neri. Verz. Nr. 234.

— Im Grunde meines Wesens bin ich entfernt von aller Schwärmerei und ich will vorwärts und alle Stimmungen töten im Beruf.

— Rom ist eine harte Schule für Leute, die fein sind und ein weiches Herz haben.

— Wenn ich als Mensch beglückt wäre, dann solltest Du einmal sehen, wie ich alles niederwerfe in größter Tätigkeit.

— Mein Kopf ist voll von schönen neuen Gedanken und es bedarf nur eines Funkens im rechten Augenblick, um das Feuerwerk anzuzünden." —

2. Juni 1866.

— „Mir vergeht ein Tag um den andern, ohne daß etwas Wesentliches geschieht. Ich wollte über Marseille, die Pariser Ausstellung sehen. — Ich brauche notwendig Anregung und möchte durchaus neue Bahnen betreten.

— Es fehlt mir in der letzten Zeit an aller Begeisterung, doch wird später alles wiederkommen." —

2. August 1866.

„Da ich auf zwei Tage von Antium hereingekommen bin, benütze ich die kurze Zeit, Dir ein paar freundliche Zeilen zu schreiben. Ich habe bei meiner Zurückkunft gestern eine wahre, reine Freude gehabt beim Anblick meiner Bilder, die einen raphaelischen Zug haben. — Wir waren sehr heiter. —

— Ich selbst habe drei Studien am Meer gemalt, auf den Trümmern von Neros Palast und werde noch zwei andere malen. Ich bin sonnverbrannt wie ein Fischer; — nachdem ich etwa zwei Stunden gemalt, habe ich mich dann ins Meer gestürzt und mich von den Wellen zimmerhoch herumwerfen lassen. Das stärkt die Nerven und reinigt den Kopf, so daß ich es als Kur betrachte.

Das Fischerleben und die große helle Natur haben meinen Horizont erweitert."

4. September 1866.

— „Samstag geht ein Kistchen an Dich ab. Es sind drei große Aquarelle darin, die Du Herrn v. Schack schicken wirst,

mit der Bitte, sie nach Sicht Dir wieder zuzuschicken. — Es wäre mir lieb, wenn er die Lesbia mit dem Sperling nähme, da sie schon gemalt ist, und Anakreon. Wir werden verhandeln, wenn er sie gesehen.

— Sollte Dir noch mein Kommen am Herzen liegen, so schreibe umgehend.

— Ich würde dann mit Herrn v. Schack persönlich verhandeln.

— Wenn Du es wünschest, so kann ich schon bis Ende Oktober bei Euch sein."

Der Besuch in der Heimat gelangte in der zweiten Hälfte des Oktobers zur Ausführung. Es dürfte, ehe wir Feuerbach dahin folgen, sich empfehlen, das gegenwärtige Kapitel zuvor in zusammenfassendem Sinne abzuschließen; umsomehr, als das Verhältnis Feuerbachs zu Schack nach der Ablehnung des Symposions und mit der bereits erfolgten Ablieferung des Hafis- und Familienbildes im wesentlichen sein Ende erreicht hatte. Aeußerlich spielte es allerdings noch bis in das Jahr 1868 hinein, es erfolgte auch noch von seiten Schacks ein Auftrag zu einem Medeenbilde, der jedoch aus unbekannten Gründen rückgängig wurde und eine Art von Streitfrage zwischen ihm und dem Künstler zur Folge hatte, die aber schließlich mit der Nachlieferung des Gemäldes Ricordo di Tivoli zu gütlichem Ausgleich kam.

Was nun zunächst das künstlerische Gesamtergebnis dieses Verhältnisses betrifft, so haben, Romeo und Julie und das Ricordo mit inbegriffen, während seiner vierjährigen Dauer, zwölf Werke Feuerbachs ihren Weg in die Schack'sche Galerie genommen. Sie sind, wie folgt, bezeichnet: 1) Garten des Ariost; 2) Bildnis einer Römerin; 3) Pieta; 4) Madonna; 5) Francesca da Rimini; 6) Nymphenbild; 7) Badende Kinder; 8) Romeo und Julie; 9) Laura in der Kirche; 10) Hafis am Brunnen; 11) Familienszene und 12) Ricordo di Tivoli.

Ihrer Entstehung nach gehören die drei erstgenannten Ge-

mälde noch einer Zeit an, die der Verbindung des Künstlers mit Herrn v. Schack voranging.

Idee und erste Anlage von Ariosts Garten stammen noch aus Venedig. „Italienisches Dichterleben“ oder „Boccaccios Garten“ sollte anfangs der Titel lauten. Feuerbach schildert es wie folgt: „Es sind kleine, zierliche Figürchen, die mit großer Feinheit gemalt werden müssen; eine reiche Architektur. Die Hauptgruppe: Der greise, lächelnde Dichter, um den sich Frauen geschart haben, deren jede ihn bekränzen möchte. Im Grunde, links im Schatten, wird eine Symphonie gemacht und lauschende, wandelnde Gestalten, sprechend, oder in der offenen Marmorgalerie tafelnd, erfüllen das Bild, heitere Luft, Brunnen, ferne Berge. Es soll ein Stück altes Italien sein, und die Komposition ist streng, einfach und klar.“

Trotzdem durch den Einfluß von fünf römischen Jahren sich sehr tiefgehende Wandlungen in Feuerbachs künstlerischen Anschauungen vollzogen hatten, verleugnet sich in dem Bilde doch nirgends der lokale Charakter seiner eigentlichen Heimat; es atmet die Luft und das Leben der Lagunenstadt, und in unverkennbaren Zügen spricht daraus der heitere Geist der Venetianer, der den Künstler schon zehn Jahre zuvor im Louvre so mächtig angezogen hatte, daß ein Hauch von Veronese selbst seine Jugendwerke schon verklärt. Noch ist es der Zauber der reinen malerischen Erscheinung an sich, der, unter dem ersten Eindruck Italiens und seiner alten Kunst, Feuerbach gefangen hält und ihn aus schönen, lustwandelnden Frauen, gekrönten Dichtern, rauschenden Fontänen, weiten Ausblicken, lauschigen, musikerfüllten Hainen und einem Wald von Marmorsäulen, mit entzückender Unmittelbarkeit ein Gedicht in Farben hinschreiben läßt, dessen Inhalt einfach als Poesie, als Poesie an sich bezeichnet werden könnte.

Das Bild enthält in seinem figürlichen Teile die Grundidee zum Dantebilde, nur daß hier Ariost die Stelle von Dante inmitten der ihn begleitenden Frauen einnimmt und die Gruppe nicht, wie dort, ausschließliche Geltung für sich beansprucht. Sie ist dem Ganzen als bedeutsame Staffage eingefügt, aber zugleich untergeordnet. Sie ist, was Zeichnung und Ausführung anbe-

langt, nicht weiter durchgebildet, als für die harmonische Gesamtwirkung erforderlich war. Dagegen zeigt uns das Bild den Künstler nach zwei ganz neuen Seiten hin. Er entwickelt darin sowohl als Landschafts- wie als Architekturmaler einen Sinn und Fertigkeiten, als wären beide Gebiete seit lange schon und vorherrschend von ihm geübt worden.

Das lebensgroße Bildnis einer Römerin ist eine von den vielen um die große Iphigenie sich gruppierenden Porträtstudien nach Nanna, die in Form wie Ausdruck alle ein Zug von Größe auszeichnet, den keines von Feuerbachs Werken bis dahin in diesem Grade aufweist. Aus der ganzen Erscheinung spricht zwar auch noch der Reiz des Malerischen, aber alles Flüchtige, Skizzenhafte, auf bloße farbige Wirkung Abgesehene ist verschwunden. Bestimmt, erschöpfend, zur strengsten Prüfung herausfordernd, in markiger und doch weicher Plastik tritt aus der Fülle des Tons die strengere Form hervor, und zum erstenmal begegnen wir hier einer jener meisterlich vollendeten Hände, in denen Feuerbach, gegenüber der hergebrachten zierlichen Damenhand, der Welt wieder das Geheimnis vom Reiz und der Schönheit der großen, plastisch empfundenen Frauenhand enthüllt.

Als die dritte Erwerbung unter seinen Bildern Feuerbachs bezeichnet Schack in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung", die Pieta, Maria mit drei Frauen um den toten Christus klagend, und äußert sich dabei über das Werk mit den enthusiastischen Worten: „Schwerlich hat unsere Zeit noch ein anderes Bild hervorgebracht, aus dem die Sonne der großen italienischen Kunst so rein zurückstrahlt."

Aus dem Umstand, daß Schack in der Zeit, als er die Pieta auf der Münchener Kunstausstellung Anfang Juni 1863 kennen lernte, zur Erwerbung des Bildes nicht zu bestimmen gewesen war, darf man wohl den Schluß ziehen, daß ihm entweder Preis und Größe des Gemäldes nicht entsprachen, oder daß er zu dessen Schätzung im Sinne des oben zitierten Urteils erst in der Folge geführt wurde. Tatsächlich gelang es erst Ende August der Mutter des Künstlers, Schack, bei Gelegenheit eines Besuches in Heidelberg, aus Rücksicht für die Lage Feuerbachs, zum Ankauf

zu bestimmen, nachdem der Preis des Bildes von 3700 auf 2000 Gulden herabgedrückt war [1]).

Ueber die Vorgeschichte der Pieta und die Entstehung der ersten Aufzeichnung wurde schon an früherer Stelle (Bd. I, S. 431) berichtet. Dieser erste Entwurf zeigt die Mutter über den Leichnam Christi hingebeugt, während der Eingang zur Felsengruft von einem sitzenden geflügelten Engel bewacht wird. Eine Improvisation großen Stils ist sie, wie alles, was den Keim der Größe einmal in sich trägt, aus einer Art von innerer Notwendigkeit vom Kleinen ins Große ausgewachsen. Das Hauptmotiv ist in dem späteren Werke vollständig erhalten; an Stelle des wachehaltenden Engels jedoch sind drei Frauengestalten getreten, die in Gebet versunken am Eingang zur Grabstätte knieen.

Die Gestalt des Erlösers hat Feuerbach zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens künstlerisch angeregt. Es wurde berichtet, daß ihn schon 1849 in München und ebenso 1851 in Paris eine Grablegung beschäftigte. Einer dritten geschieht sodann in den Briefen aus der Karlsruher Zeit Erwähnung. Ferner stammt aus dem Jahre 1866 ein in Oel ausgeführter Entwurf zu einem Bilde ähnlichen Inhalts, in dem die Schack'sche Pieta, mit verschiedenen Figuren bereichert, im Hintergrund verwertet ist, während im Vordergrund die Leichname beider Schächer, auf Saumtiere gebunden, von Kriegsknechten hinweggeführt werden. Eine Szene von geradezu Rembrandtscher Realistik. Demselben Motiv begegnen wir schon in einer Farbenskizze aus früherer Zeit, von der Bd. I, S. 256 die Rede war.

Feuerbach liebte an der Gestalt des Erlösers mehr die starke, als die milde Seite seines Wesens. Der Christus, wie er ihn in seinem großen Gemälde in der Schackschen Galerie schildert, ist in heldenhaftem Sinne gedacht. Er ist daher nicht nach dem Herzen der Frommen des 19. Jahrhunderts, die sich das Bild des Heilands nicht anders mehr vorzustellen vermögen als mit

---

[1]) Als Schack das Bild im Jahre 1880 zur großen Feuerbach-Ausstellung nach Berlin sandte, ließ er es zu 18000 Mark versichern; ungefähr die Summe, die er für die elf in seinem Besitze befindlichen Feuerbach'schen Bilder dem Künstler bezahlte.

der Miene des Dulders in der verwaschenen Form jenes Christusideals, das seinem Ursprung nach auf kein geringeres Werk zurückweist, als auf die Disputa Rafaels.

In Feuerbachs Darstellung leuchtet selbst aus der tragischen Maske des Todes noch eine fast an Fanatismus streifende Energie des Ausdrucks. Niemand wird im Zweifel darüber sein, daß, wenn der stille Mann hier zum Leben erwachte und sich erhöbe, er Mannes genug sein würde, um die Schänder des Tempels mit Furcht und Schrecken zu erfüllen und in die Flucht zu treiben.

Zu der starren Ruhe des Todes, zu dem feierlichen Ernst der im Gebet versunkenen Frauen, zu dem Frieden der stillen, abendlich dämmerigen Landschaft, bildet die in leidenschaftlichem Schmerz über den Leichnam des Sohnes hingeworfene Mutter einen Gegensatz von so tragisch ergreifender Wirkung, wie er innerhalb der Grenzen einer von Maß und Schönheit geadelten und doch dabei durchaus realistischen Kunst, nicht allzu häufig nachzuweisen sein dürfte.

Mit der Kunst der Renaissance hat Feuerbachs Pieta nur insofern etwas gemein, als sie eben wie jene Kunst großen Stils ist. Dem Gedanken nach einer ganz plötzlichen Eingebung entsprungen, ist sie ein ebenso individuell empfundenes, als modernes Werk.

Man hat in den drei knieenden Frauen „das Statuarische“ der Erscheinung geglaubt tadeln zu sollen, als eine Eigenheit, die sich in den Gestalten Feuerbachs, seit seinem Betreten des italienischen Bodens — so besonders in seiner venetianischen Poesie und den Frauen des Dantebildes — geltend mache, und daß seine voritalienischen Werke eine viel größere Bewegtheit zeigten. Gewiß ist, daß die stille Welt Venedigs und seiner Kunst, als Feuerbach sich plötzlich dahin versetzt sah, ihn gleichsam mit einer Stimmung wie feierliche Tempelruhe erfüllte, die ihm alle moderne Kunst, seine eigene mit eingeschlossen, als das Produkt einer nervös-aufgeregten Tätigkeit erscheinen ließ. In diesem Sinne äußerte er sich einer Nachbildung seines Aretino gegenüber, das Bild habe seiner Zeit gemalt werden müssen, jetzt aber könnte er solches nicht mehr machen. R u h e dünkte ihm das Geheimnis der italienischen Kunst zu sein. Aber diese Ruhe müsse eine E r r u n g e n-



Pieta 1863

schaft, sie dürfe nicht Gabe der Natur sein, und er nennt, was seiner eigenen Kunst innewohne: die ruhende Leidenschaft.

Wer näher zusieht und wessen Sinn und Auge nicht verdorben ist durch die Uebertreibungen in der Kunst der Gegenwart, wird in allen, auch den ruhenden Gestalten Feuerbachs, dieses innerlich pulsierende Leben herausfühlen.

Pieta und Iphigenie, beide in den vielleicht schwersten zwei Lebensjahren des Künstlers den Verhältnissen mühesam abgerungen, können als diejenigen Arbeiten bezeichnet werden, in welchen sich die ganze Persönlichkeit des Meisters, zu vollster Eigenartigkeit ausgereift, mit subjektivster Unmittelbarkeit und Freiheit ausspricht. Von hier an ist jedem seiner Werke der klare und doch dabei so unerklärliche Stempel jener ungesuchten Originalität aufgedrückt, die uns allezeit unfehlbar seinen Urheber erkennen läßt.

Noch erübrigen einige Bemerkungen. Nach Schacks Angabe soll der Künstler die Pieta immer für seine bedeutendste Arbeit gehalten haben. Dies bedarf, soll es nicht zu Mißverständnissen Anlaß geben, sehr der Einschränkung. Feuerbach hat dieses Werk stets nur für eines seiner bedeutendsten und für seine bedeutendste Arbeit nur so lange gehalten, als ihr etwas, nach seiner eigenen Schätzung Bedeutenderes noch nicht nachgefolgt war. Ein Fall, der allerdings während der Dauer seines Verhältnisses zu Schack nicht eintrat.

Wir wenden uns nunmehr der Madonna zu, einem kleinen Ovalbilde, das Schack in seinem Buche als die siebente seiner Erwerbungen an Feuerbachschen Originalwerken aufführt, obschon er sich doch wohl erinnern mußte, jedenfalls sich leicht vergewissern konnte, daß sie seine erste Bestellung an Feuerbach bildete und bereits vor der Pieta in seinen Besitz gelangte. (S. Anhang Nr. I.)

Wie wir wissen, hat der Auftrag den Künstler wenig gereizt, kam ihm sogar, wie er sich ausdrückt, „höchst überzwerch", aber er schritt sofort, noch am Schluß des Jahres 1862, an dessen Ausführung.

Schack übergeht bei dieser Gelegenheit mit völligem Stillschweigen, daß es sich bei dieser Bestellung um eine verkleinerte

Wiederholung des, damals in Aarau, jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen Madonnenbildes handelte. Er führt an, der Auftrag sei auf Grund einer Feuerbachschen Handzeichnung erfolgt (einer Studie zum Kopf der Madonna), die von seltener Schönheit und noch in seinem Besitze sei [1]).

Auch diese Angaben treffen nicht zu. Schacks Bestellung erfolgte, bevor er diese Zeichnung kennen gelernt hatte, einfach auf Th. Heyses Empfehlung hin. Die Studie gelangte erst nachträglich, als ein Geschenk der Mutter, in seinen Besitz.

Dieser herrliche Madonnenkopf, findet Schack, sei zu seinem Nachteil im Bilde verändert. — Daß der Kopf der Madonna in dem Schackschen Gemälde, gegen diese Zeichnung gehalten, an Form und Ausdruck erheblich zurücksteht, hat seine volle Richtigkeit. Allein diese Studie hat dem Künstler bei Anfertigung der Kopie gar nicht zur Verfügung gestanden, was niemand besser wußte, als Schack selbst, da sie sich in seinen eigenen Händen befand. Feuerbach verwertete an seiner Statt, vielleicht aus reinen Sparsamkeitsgründen, eine schon vorhandene Naturstudie zu dem in der Tat wenig anziehenden Kopf der zweitletzten weiblichen Figur in der Hauptgruppe des Ariostbildes [2]). Vergleicht man nun aber umgekehrt jene gerühmte Studie mit dem Dresdener Originalbild, zu dem sie tatsächlich gedient hat, so steht hinwiederum dieses an Adel des Ausdrucks erheblich über der Zeichnung. Auch die im Dresdener Bilde so überaus fein empfundene Linie in der Bewegung des Oberkörpers der Madonna ist in die Kopie nicht mit übergegangen; sie ist einer fast herben, in sich verschlossenen Haltung gewichen, die wenig mehr von dem Reiz aufweist, der im Urbilde auf der Gestalt der Mutter ruht [3]). Auch das Ebenerwachen, mit dem noch halb Traumverlorenen im Ausdruck des Christuskindes, ist im Schackschen Bilde nicht in gleicher Weise geglückt, wie im Originalbild. Die Madonna gehörte eben, wie die Pieta, nach Feuerbachs Ausspruch, zu jenen Schöpfungen,

[1]) Diese Studie befindet sich jetzt im Kupferstichkabinett in München.

[2]) Es sind beides Studien nach Nanna.

[3]) Dem Künstler diente bei der Arbeit nur eine höchst unvollkommene Photographie nach dem Originalbild, als Anhaltspunkt.

die man im Leben nur einmal malt, weil man sie sich nicht vornehmen kann, da sie reine Sache der Eingebung sind.

Nur in der Gruppe der musizierenden Kinder, für die dem Künstler die ursprünglichen Studien alle noch zu Gebote standen, ist das Beste aus dem Urbilde auch in die Kopie übergegangen. Auch darf es in letzterer als eine glückliche Bereicherung angesehen werden, daß die Zahl der Kinder, durch ein köstliches Profilköpfchen vermehrt, von drei auf vier erhöht wurde. Es geschah wohl um der größeren Symmetrie des Ganzen willen und vielleicht auch, um dem Bilde den Charakter der bloßen Kopie zu benehmen.

An der Farbe kann wohl mit einigem Recht ausgesetzt werden, daß eigentümlich violette Tinten und eine gewisse Schwere des Tons darin überwiegen, wie sie dem Kolorit Feuerbachs sonst nicht eigen zu sein pflegen. —

Im Jahre 1864 gelangten drei weitere Arbeiten Feuerbachs in Schacks Besitz: Paolo und Francesca da Rimini, das Nymphenbild und die badenden Kinder.

Paolo und Francesca da Rimini ist unter den in der Galerie Schack befindlichen Gemälden Feuerbachs das erste Originalbild, das auf eigentliche Bestellung Schacks entstanden ist. Er war inzwischen selbst in Rom gewesen, und mancherlei war gemeinsam für die Zukunft beraten und geplant worden. (S. Anhang Nr. II—VII.)

Obwohl Schack ab und zu auch seine eigenen Wünsche über zu behandelnde Stoffe hatte, traf er seine Wahl für gewöhnlich doch nach den ihm vom Künstler gemachten Vorschlägen und auf Grund von vorgelegten Entwürfen, wobei allerdings immer von vornherein auf Schacks besondere Neigungen und Geschmack Bedacht genommen war.

Nach Feuerbachs eigener Aussage trug er sich bereits seit dem Jahre 1857 mit der Absicht, den in Frage stehenden Gegenstand zu behandeln. Der Entwurf, auf den hin die Bestellung des Bildes erfolgte, ist durch testamentarische Verfügung Schacks inzwischen in Besitz der Münchener Pinakothek übergegangen. Er ist von einer schwer zu beschreibenden Schönheit, aus der mit

Sicherheit gefolgert werden darf, daß dies nicht die erste und ursprüngliche Form war, sondern daß wir in einer in Rom und einer zweiten in Mannheim befindlichen Oelskizze Vorstufen zu demselben zu erblicken haben. Diese beiden Skizzen sind zwar überwiegend landschaftlich, nach Motiven aus der Villa d'Este, angelegt, enthalten jedoch ziemlich übereinstimmend die Gruppe, die sowohl dem Zeichnungsentwurfe, wie dem Schackschen Bilde zugrunde liegt, nur daß sie mehr als Staffage gedacht und behandelt ist. Bewundern wird nun aber der Kenner müssen, mit welch überaus feinem Sinn und Gefühl der Künstler es verstand, unter fast völligem Verzicht auf alles Nebenwerk, die beiden Gestalten aus dem lockeren Gefüge dieser früheren Darstellungen herauszulösen, so daß sie den gesamten Raum des Bildes füllen und nun ein geschlossenes Ganzes voll lauschiger Stimmung und Heimlichkeit bilden.

Man kann vor dem Bilde öfter sagen hören, daß Inhalt und Darstellung sich nicht deckten, indem es beiden Gestalten an aller Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der Geste gebreche, den der Moment, den Dante schildert, erfordere. Dante schildert nun aber eine Reihe von Momenten, und es ist nur billig, zu fragen, welchen der Künstler dabei im Auge hatte. Unstreitig den Moment, der sich auf die Worte bezieht: „Des Buches Inhalt ließ das Auge öfters uns senken." Was Feuerbach darstellen wollte, ist ein im Grunde seines Herzens schuldloses, reines, unverdorbenes Menschenpaar, das im Banne eines unausgesprochenen, verbotenen aber übermächtigen Gefühls befangen, dicht vor der Entscheidung steht, die es in Schuld und Verderben stürzt. Nichts kann ihm in diesem Augenblicke natürlicher sein und näher liegen, als daß es vor dem leidenschaftlichen Ausbruch seiner Empfindungen, von heimlichen Schauern erfüllt, scheu und schweigend an sich hält.

Zeichnung, Farbe und Vortragsart in dem Bilde, besonders auch die Behandlung der Gewänder, verrät die zeitlich nahe Verwandtschaft mit der Pieta.

Wir gelangen zum Nymphenbild. Auch dieser Gegenstand greift bis Venedig zurück, von wo Feuerbach der Mutter

davon mit den Worten berichtet: „Es sind musizierende Hirtenknaben, im Walde, am Wasser, und hinten, herbeigezogen von den Tönen, kommt eine feuchte Nymphe und lauscht."

Es liegen mir von diesem Gegenstand in Nachbildungen drei verschiedene Darstellungen vor. Keine davon gehört Venedig ganz an, denn die Idee wurde in Feuerbach erst 1858 wieder angeregt, in den Tagen seines Sommeraufenthaltes in Genzano im Albanergebirge, beim Anblick des herrlichen Nemisees, der denn auch mit seinen lieblichen, vom üppigsten Grün überhangenen Ufern, in allen drei Variationen den malerischen landschaftlichen Hintergrund bildet.

Das Thema in den drei Bearbeitungen und die Anordnung im ganzen ist in allen gleich: Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, zwei in Gesang und Mandolinenspiel versunkene Kinder, auf einer Felsbank sitzend; im Hintergrund, auf bewaldeter Anhöhe stehend, ein lauschendes weibliches Wesen.

So übereinstimmend dem Grundgedanken und der Anlage nach die drei Darstellungen sind, so sehr weichen sie dafür in der Auffassung und Behandlung des Einzelnen von einander ab. Besonders erfährt dabei die weibliche Gestalt die auffälligsten Metamorphosen. Im eigentlichen, noch unter des Verfassers Auge entstandenen Urbilde, ist sie als Waldnymphe gedacht und steht, völlig gewandlos, in ganzer Figur in einer Lichtung des Gebüsches, so daß sie im Halbschatten sich dunkel gegen die helle Luft abhebt. Im Schackschen Bilde dagegen ist sie halb bekleidet und zum Teil von Buschwerk verdeckt und lehnt im vollen Lichte am Eingang zu einer Felsengrotte. Im dritten, in Basel befindlichen Bilde aber ist nur Kopf und Büste von ihr sichtbar, die ganze übrige Gestalt hinter Gebüsch und Felsen verborgen. Hier ist außerdem aus dem musizierenden Knabenpaar, das die beiden andern Bearbeitungen aufweisen, in sehr veränderten Stellungen, Knabe und Mädchen geworden.

Das Urbild scheint leider nicht mehr vorhanden und eine darnach angefertigte Photographie alles zu sein, was von seiner einstigen Existenz zeugt. Wie angenommen werden muß, fiel es, der nackten Frauengestalt wegen, der Engherzigkeit der Anschau-

ung jener Zeit zum Opfer. Nach einer mündlichen Mitteilung Feuerbachs hatten Freunde aus der Heimat beim Anblick des Bildes die ernstesten Bedenken geäußert über das Wagnis, das für deutsche Anschauungen nun einmal tief anstößige Nackte in seiner Kunst verwerten und wieder zur Geltung bringen zu wollen.

Es war auf römischem Boden der erste, schüchterne Anlauf dazu gewesen.

Hierauf geschah es wohl, daß der Künstler in seiner Not und Herzenspein die Gestalt der Nymphe hinter Gebüsch halb verschwinden ließ, und daß aller Wahrscheinlichkeit nach das Schack'sche Gemälde das fragliche Urbild unter den angedeuteten Ueberarbeitungen birgt. Das Format und vor allem die völlige Uebereinstimmung in der Gruppe der beiden Kinder sprechen dafür.

Wie dem auch sein mag, es bleibt tief zu beklagen, daß das Bild nicht in seiner Urgestalt auf uns gekommen ist. Die Umarbeitung hat ihm nicht zum Segen gereicht. Der Künstler, einmal irre gemacht und zaghaft geworden, hat für die einfache und überaus edle Linie in der Haltung und Bewegung der ursprünglichen nackten Gestalt keinen ausreichenden Ersatz zu finden gewußt[1]). Die Nymphe im Schackschen Bilde hat etwas Genrehaftes, fast ans Gezierte Streifendes, während sie anfänglich, durch das völlig Unverhüllte, aus der Sphäre der Wirklichkeit heraus, in das Gebiet des Geheimnisvoll-Erscheinungshaften erhoben, und dem Ganzen der Charakter des Feierlich-Stilvollen verliehen worden war.

Von entzückender Anmut in der Bewegung und voll Unschuld und Reinheit im Ausdruck sind dagegen die beiden Kinder, und wäre das Baseler Gemälde nicht, das dem Münchener einigermaßen den Rang streitig macht, könnte man wohl sagen, es sei eine lieblichere Idylle, als das Schack'sche Nymphenbild, auf der Leinwand nie gedichtet worden. Dabei ist das Kolorit des Bildes

[1]) Ein im Besitze des britischen Museums in London befindliches Skizzenbuch Feuerbachs enthält nicht weniger als dreizehn verschiedene Entwürfe zu der ursprünglichen nackten Gestalt der Nymphe. Ein Beweis von der Fülle der ihm zuströmenden Motive und der Strenge, mit der er in der Auswahl zu Werk ging.



Nymphenbild 1864

von einer leuchtenden Kraft und Klarheit, und nur in Zeichnung und Modellierung finden sich einige unvermittelte Härten.

Das Nymphenbild zählt zugleich zu den Arbeiten Feuerbachs, in welchen neben dem Figürlichen auch dem Landschaftlichen eine hervorragende Rolle zugeteilt ist. Die Schacksche Galerie enthält eine ganze Reihe dahin gehöriger Werke, als da sind: Der Garten des Ariost, das Familienbild, die badenden Kinder, Hafis am Brunnen, Ricordo di Tivoli und Francesca. Außerdem zählen dazu die in denselben Jahren entstandenen Gemälde: Laura im Park, der Märchenerzähler, das Baseler Nymphenbild, Romeo und Julie u. a.

Wie im Figürlichen steht Feuerbach auch hier pietätvollen Sinnes auf dem Boden der Wirklichkeit und auf die Natürlichkeit und das Zutreffende in ihrer Wiedergabe legt er bis ins Einzelste das größte Gewicht. Gewohnt, sich bei seinem künstlerischen Tun oder Lassen von allem die genaueste Rechenschaft zu geben, läßt er sich's nicht dabei genügen, den malerischen Eindruck der Dinge im allgemeinen wiederzugeben, sondern es reizt ihn, das Organische in Bau und Form der vielgestaltigen Pflanzenwelt aufs liebevollste herauszubilden. Bei aller Freiheit im äußerlichen Vortrag hat jeder Pinselstrich Sinn und Bedeutung. Diesem Bedürfnis gemäß stellt er daher mit Vorliebe die großblätterigen oder in der Gruppierung des Blattwerks besonders charakteristischen Bildungen des Lorbeer-, Oleander-, Feigen-, Granat- und Zypressenbaumes und an Blattgewächsen Schilf und Rebe und üppiges Rankenwerk dar. In der Blumenwelt bevorzugt er die Rose und Granatblüte. Mit liebevoller Beobachtung und sorgfältigem Studium des Details verbindet er einen ebenso feinen Geschmack in der Anordnung und Behandlung desselben; seine landschaftlichen Schöpfungen können zuweilen geradezu als zwanglose, in großem Stil gehaltene Stilleben gelten, deren Betrachtung um desto größeren Genuß gewährt, je eingehender sie vorgenommen wird.

Dieses innige Verhältnis zur Natur, auch nach dieser Seite hin, tritt besonders wieder in dem Gemälde Badende Kinder hervor. Wie die beiden großen Kinderfriese, Ständchen und die balgenden Buben und überhaupt alle Arbeiten dieser Gattung, ist

auch dieses Kinderbild aus demselben umfangreichen Schatz von Naturstudien herausgewachsen, dessen Entstehungsweise im zehnten Abschnitt dieses Buches eingehend erörtert wurde (Bd. I, S. 415—423). Ebendaselbst ist auch über die besondere Art der Auffassung und Behandlung und über die Bedeutung der nackten Kindergestalt in der Kunst Feuerbachs und der Kunst überhaupt das Nähere gesagt.

Die kindliche Gestalt ist in allen Altersstufen, teils bekleidet, teils unbekleidet, in sieben unter den elf Feuerbachschen Gemälden der Galerie Schack vertreten. Den ausschließlichen Inhalt bietet sie jedoch nur in den badenden Kindern.

Wie in den Nymphenbildern ist es auch hier wieder der liebliche Nemisee, der dem Ganzen zur Folie dient. Dichtüberbuschtes, schilfbestandenes Felsenufer, Ausblick auf den schimmernden See und die jenseitigen Gestade, bilden die äußere Szenerie. Sieben nackte Kinder beleben das Ufer. Die Hauptgruppe erfüllt in der Bewegung ein fast ans Dramatische streifender Rhythmus; doch herrscht in der Gesamtanordnung eine große Uebersichtlichkeit, die zunächst auf der klaren Gliederung der Einzelgruppen beruht, dann aber auch noch durch koloristische Hilfsmittel gesteigert ist, indem drei von den Kindern in vollstes Licht gesetzt, die übrigen in Halbschatten gerückt sind.

Der Anlaß, der eine so lebhafte Bewegung unter den Kindern hervorruft, ist jedoch nicht, wie Schack es auslegt, die in den Kleinen sich verschiedentlich äußernde Wirkung des feuchten Elements, sondern das am andern Ufer plötzlich aufgetauchte Wild ist's, dessen Anblick sie in eine von Neugierde und Furcht gemischte Aufregung versetzt. Um das Momentane dieses Vorgangs noch besonders hervorzuheben, sind die beiden Knaben, die am entferntesten etwas zurück im Halbschatten des Gebüsches stehen, so dargestellt, daß sie von der Aufregung der übrigen noch unberührt sind.

Schack äußert sich über die Gruppe der badenden Kinder auf Seite 109 und 110 seines Buches: „Diese würden dem ebengenannten Gemälde“ (er meint das Nymphenbild) „gleichgestellt werden können, wofern sie durch das kalte bläuliche Kolorit nicht hinter ihm zurückbliebe. Wenn Genelli, wenn Schwind mit Recht

sagen konnten, daß eine prangende, glühende Farbe dem Geiste mancher ihrer Kompositionen unangemessen sei, so durfte Feuerbach solches hier und auch bei andern seiner Bilder nicht behaupten. Es hat mich deswegen oft befremdet, daß er in verschiedenen Fällen freiwillig darauf verzichtet hat, seinen Bildern einen Vorzug zu geben, den ihnen zu leihen ihm doch ein Leichtes gewesen wäre."

Zugegeben, Schacks Urteil treffe zu, so darf wohl angenommen werden, daß, wenn ein Künstler auf ein ihm geläufiges Wirkungsmittel „freiwillig", somit bewußt verzichtet, er seine guten, voraussichtlich künstlerischen Gründe gehabt haben müsse. Wenig Scharfsinn des Urteils aber verrät es, bei Genelli und Schwind zu übersehen, daß beide auf die Farbe nicht freiwillig und aus künstlerischen Absichten gelegentlich verzichteten, sondern daß sie aus der Not eine Tugend gemacht haben und ihr koloristisches Unvermögen als Prinzip aufstellten. Sie haben sich beide, nicht nur in „manchen", sondern in allen ihren Werken, ohne Ausnahme, stets nur als Kolorierer, niemals als Koloristen ausgewiesen und es wird nimmermehr als ein Verdienst gelten können, auf etwas Verzicht zu leisten, was man nie besessen hat. Michel Angelo konnte sein Kolorit damit rechtfertigen, daß der plastisch monumentale Charakter seiner Schöpfungen eine „prangende, glühende" Farbe ausschließe. Niemand aber würde es wohl als einen Uebelstand empfinden, wenn Schwind und Genelli auch nur halbwegs in dem Grade Koloristen gewesen wären, wie es Feuerbach in seinen badenden Kindern immer noch bliebe, selbst wenn Schacks Aussetzungen an dem Bilde begründet wären. Gewiß bedingt bei einem Gemälde die Natur des Gegenstandes und die Art seiner künstlerischen Auffassung auch einen entsprechenden Farbcharakter; aber gerade in diesem Bilde Feuerbachs verrät das Kolorit ein so wohlbeobachtetes Spiel von Licht- und Farbreflexen, bedingt durch das Blau des Wassers und das Grün des dichten Laubdachs, von denen die nackten Kinder teils bestrahlt, teils beschattet sind, daß, wenn irgendwo, gerade hier die gerügten bläulichen und kalten Tinten gerechtfertigt sein dürften.

Neben Francesca da Rimini, dem Nymphenbild und den badenden Kindern gelangte im selben Jahre 1864 noch ein viertes

Bild in Schacks Besitz, nämlich Romeo und Julie, ein Werk, dessen er in seinem Buche nicht erwähnt, weil es in der Folge mittels Bilderaustausches in dritte Hand gelangte[1]).

Schack bezeichnet in einem seiner Briefe an die Mutter Feuerbachs die Idee des Bildes, als von ihm ausgegangen. Von dem ersten Zeichnungsentwurfe, der während seines Aufenthaltes in Rom entstand, rühmt er, er habe so sehr seinen Beifall gehabt, daß er sofort Auftrag zu dessen Ausführung im Großen gegeben habe.

Dem Bilde liegt die berühmte Abschiedsszene im 3. Akte von Shakespeares gleichnamiger Tragödie zugrunde; nur ist der Vorgang vom Garten, nicht von der Bühne aus gedacht und spielt auf einem offenen, von Lorbeer-, Granatbaum, Rosen und Oleander umgebenen Balkon. Romeo hat sich bereits über die Brüstung desselben geschwungen und die Sprossen der Strickleiter betreten, die in die Tiefe hinabführt. Er hält, mit dem Haupte an Juliens Brust gelehnt, die Geliebte fest umschlungen, während sie mit zärtlicher Bewegung ihn an sich preßt und mit einem Ausdruck von fast wehmütigem Ernste auf ihn niederblickt.

Feuerbach selbst sagt von dem Bilde[2]): „Seine Güte liegt in der Reinheit des Seelenausdruckes und ich weiß zum voraus, daß man das Beste darin übersehen wird.“ Die Erfahrung hat ihm recht gegeben. Die schlichte, mehr tiefsinnige, als dramatisch leidenschaftliche Auffassung in der Art der Darstellung des Hergangs hat bei den Wenigsten Verständnis und Zustimmung gefunden. Auch Schack fällt über das Gemälde ein Urteil, das im hellsten Widerspruche mit dem Lobe steht, das er dem Entwurfe spendete. (S. Anhang Nr. VIII.)

Leider ist ein Vergleich zwischen diesem und dem Oelbilde nicht möglich, da der Aufenthalt der Zeichnung nicht ermittelt ist. Indessen darf man aus der sublimen Denkart Feuerbachs, gerade bei solchen Vorwürfen, ruhig den Schluß ziehen, daß jener

---

[1]) Romeo und Julie befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Oberstabsarztes Solbrig in München.

[2]) In seinem Briefe vom 20. Oktober 1864.

erste Entwurf, dem Wesen nach, nichts völlig Anderes enthalten und gesagt haben konnte, als das Bild sagt, und daß Schack, leicht bestimmbar vom Urteil Anderer, der Ansicht der Welt sich anschloß.

Da der Künstler aus eigenem Antrieb zu einer Wiederholung des Bildes schritt, wobei er der Konzeption des ersten in allen Stücken treu blieb, ja ihr sogar noch eine besondere Sanktion dadurch verlieh, daß er dem Bilde Romeos seine eigenen Züge unterlegte, verlohnt es sich wohl der Mühe, den Spuren nachzugehen, die den Künstler zweimal an seiner Auffassung festhalten ließen.

Nach Feuerbachs Empfinden war es nicht Aufgabe der Kunst, eine Situation einer Zitrone gleich bis auf den letzten Tropfen auszupressen und zumal auf dem Gebiete des Erotischen erschien ihm, wie im Leben, so auch auf der Leinwand, Zurückhaltung der Welt gegenüber als Sache des einfachen Anstands. Wenn, um wahr und überzeugend zu wirken, bei der Darstellung der in Frage stehenden Szene, mehr als es von ihm geschehen ist, hätte gesagt werden müssen, würde sie daher höchst wahrscheinlich von seiner Seite ungemalt geblieben sein.

In Shakespeares Tragödie gehören sich die Liebenden einander bereits ganz an, nicht nur nach den Rechten der Natur und des Herzens, sondern auch nach den Satzungen der Kirche. Mit Namen ungesuchter Zärtlichkeit, wie Freund, Gatte, Trauter, entläßt Julia den Scheidenden. Aber der Augenblick des Scheiden-Müssens ist es auch, der ihr die Vorstellung nahe rückt von den schweren Gefahren, die den Geliebten stündlich ringsum bedrohen, und zitternd und böser Ahnungen voll legt sie ihm gleichsam segnend die Hände auf und mahnt ihn zu eilen.

Von all den Vielen, die diesen Vorwurf behandelt haben, ist Feuerbach der Erste und Einzige, der dabei das Bedürfnis empfunden hat, neben dem erotischen Charakter, den tiefen tragischen Ernst der Situation zu betonen; sind es doch zwei dem Tode Geweihte, die von einander scheiden. Freilich, wem verzerrte Mienen und krampfhafte Verrenkungen der Glieder für den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit unentbehrlich dünken, — die Nüchternsten zumeist pflegen dieser Ansicht zu sein — der wird

für die Innerlichkeit der Empfindung, für das, was Feuerbach „die ruhende Leidenschaft“ nennt, und für die Weihe der Stimmung, die aus diesem seinem Werke redet, kein Verständnis aufbringen können. Nur der wird es haben, der ein klares Gefühl dafür besitzt, wie tief falsche Sentimentalität und Theaterempfindung, als Neigung und Gewöhnung zur Uebertreibung, die Anschauung der heutigen Welt beherrscht.

An den technischen Vorzügen des Werkes, seiner schönen Durchbildung und der Fülle reizvoller Einzelheiten, besonders auch an der Behandlung des landschaftlichen Teils des Bildes dürfte auch derjenige sich erfreuen können, der es nach wie vor nicht zu den glücklichsten Arbeiten des Meisters zu rechnen geneigt sein sollte.

Auch zu dem nun folgenden Gemälde Laura in der Kirche nimmt Herr v. Schack die Idee für sich in Anspruch. Es stellt den Moment dar, wie Petrarca seine Geliebte zum erstenmal in der Kirche der Nonnen von Sankta Klara in Avignon erblickt.

Laura in der Kirche ist dasjenige Gemälde Feuerbachs, das nach Aussage Schacks unter allen in seinem Besitz befindlichen Werken dieses Künstlers die meiste Zeit und Mühe gekostet habe. Ein Umstand, der dem Bilde in seinen Augen einen ganz besonderen Wert verliehen zu haben scheint. Es ist das Bild, vor dem Feuerbach, als er sechs Jahre später die Schacksche Galerie durchwanderte, verwundert stehen blieb, mit dem Ausruf: „Gab es wirklich eine Zeit, in der ich dies machen, und nicht nur machen, sondern mit einer gewissen Liebe, mit Interesse dabei ausdauern konnte?“

Das Bild hat unstreitig auch seine Vorzüge: lichte Haltung, innere Leuchtkraft und weist Farbeneinsätze von einer Kühnheit auf, wie sie bis dahin keiner, ohne bunt und unharmonisch zu werden, anzuwenden verstanden hatte. Aber es herrscht in dem Werke eine gewisse Aeußerlichkeit in der Disposition, die es von vornherein unvorteilhaft von den übrigen Arbeiten des Künstlers unterscheidet, aus denen allen jene innere Logik in der Anordnung spricht, die ihnen den Stempel der Selbstverständlichkeit aufdrückt. Hier könnte vieles auch anders sein; es fehlt an der Betonung des Wesentlichen, ein Mangel in der Beziehung des Einzelnen



Hafis am Brunnen 1866

zum Ganzen macht sich fühlbar, so daß der gedankliche Inhalt nicht zum sprechenden Ausdruck kommt.

Feuerbach hat dies offenbar selbst empfunden und den Gegenstand noch ein zweitesmal entworfen. Es ist allerdings nur ein kleines, in Bleistift ausgeführtes Blatt in Höhenformat. Gründe innerer, künstlerischer Natur wenigstens sprechen entschieden für die Annahme, daß es seiner Entstehung nach einer späteren Zeit als das Schacksche Bild angehört. Der geschlossene Aufbau der Komposition, das entschiedene Heraustreten der beiden Hauptgestalten, die Unterordnung und Einschränkung des Nebensächlichen auf das Notwendige lassen den reizvollen kleinen Entwurf, der gewiß auch zur Ausführung bestimmt war, als die glückliche Frucht einer freieren Stimmung erscheinen, im Gegensatz zu jenem andern, dem Genius von außen abgerungenen Werke[1]).

Einer Schöpfung erfreulicherer Art begegnen wir in Hafis am Brunnen.

Nach Feuerbachs eigener Erzählung gab ihm eine mit wilden Rosen überrankte Mauer auf dem Wege zwischen Baden-Baden und Lichtenthal die erste Anregung zu dem Bilde. Tivoli mit seinen Felsenaufstiegen und herrlichen Schluchten lieferte die übrige Szenerie. Die Menschen jedoch, die sie beleben, sind bis auf Hafis in seinem Kaftan und eine abseits sitzende Nubierin, sowohl nach Tracht wie äußerer Bildung, frei von allem Lokalcharakter. Nach dem übereinstimmenden klassischen Schnitt ihrer Gesichtszüge könnte man sie für Geschwister aus einem edeln Griechenhause halten, die in Begleitung ihrer farbigen Dienerin die kühle Schlucht am Brunnen aufsuchten, um sich hier, wohl nicht zum erstenmal, an der Rezitation einer Ghasele aus dem liederreichen Munde des fremdländischen Sängers zu ergötzen.

Hafis gehört zu den Werken Feuerbachs, in denen das harmlos Liebenswürdige, mit dem das Leidenschaftliche seines Wesens so glücklich gemischt war, zum reinsten und anmutsvollsten Ausdruck gelangte. Wer sich aus der Kranken- und Sterbezimmeratmosphäre moderner Ausstellungen heraussehnt, der trete in den

[1]) [S. zu Verz. Nr. 455. Es ist mir nicht möglich gewesen, gegenwärtig das Blatt nachzuweisen.]

Bannkreis dieser Dichtung in Farben, und die wohlige Luft des heitern Südens, der ganze Zauber eines beschaulichen, von aller Schwere und allem Pessimismus und Problematischen befreiten Daseins wird ihn umfangen und ihm die Frage lösen, ob es Beruf der Kunst ist, die Misere des Lebens zu schildern — die sie ja doch nicht mildert, sondern nur verewigt — oder ob sie uns zu erheben und innerlich zu befreien die Aufgabe hat.

Ganz dasselbe sagt die Familienszene, ja dieses Bild sagt es noch viel eindringlicher, weil es zugleich den Beweis liefert, daß der dichterische Stoff keineswegs nur in der Region des Erfundenen, sondern ebenso im Kreise des wirklichen Lebens gegeben ist, nur daß es eben des Dichters bedarf, um den Schatz zu heben. Der ganze Inhalt des Bildes besteht in dem uralten, vieltausendfältig behandelten Thema vom Verhältnis zwischen Mutter und Kind, und das neue, was wir dabei erfahren, ist nichts, als daß es ewig neu ist und es wohl auch für alle Zeiten bleiben wird.

Wir erblicken eine junge Frau, in sitzender Haltung über einen antiken, mit Reliefs geschmückten Brunnen gelehnt. Sie ist von vier Kindern umgeben, von denen das jüngste schlummernd in ihrem Schoße ruht. Zwei andere liegen ihr zu Füßen, während das vierte, mit Haupt und Armen anmutig auf den Brunnenrand gestützt, mit der Mutter, die ihm freundlich zugekehrt ist, zu plaudern scheint. Das Ganze hebt sich von einem landschaftlichen Hintergrunde ab, wie ihn nur Böcklin ähnlich stimmungstief zu ersinnen vermocht hätte. Muntere Häschen beleben als Spielgenossen der Kinder den Wiesengrund. Es ist eine Idylle voll köstlicher Ruhe und heiteren Friedens, wie sie nur aus dem glücklichsten Dichtergemüt hervorgehen kann; aber es ist mehr als nur dies, es ist zugleich ein Kunstwerk im vollsten und besten Sinne des Wortes, edel und streng, ja in dem schlummernden Kinde groß in der Form, Harmonie die ganze Haltung, durchgebildet bis ins kleinste; jedes Blatt, jeder Pinselstrich vollendete Natur.

Das zuletzt erworbene von Schacks Feuerbachschen Bildern, Ricordo di Tivoli, ist, wie schon angeführt wurde, erst im Jahre 1868 in seine Hände gelangt, als Ausgleich für einen Vorschuß, den Schack auf eine von ihm in Auftrag gegebene



Familie am Brunnen 1866



Ricordo di Tivoli 1867

Medea geleistet hatte, welche Bestellung er in der Folge zurücknahm [1]).

Das Ricordo ist kein eigentliches Originalwerk, sondern eine Kopie. Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors Levi in München [jetzt National-Galerie in Berlin].

Was Feinheit in der Durchbildung und Reiz des seelischen Ausdrucks anbelangt, steht die Kopie trotz aller bei der Wiedergabe angestrebten Treue nicht völlig auf der Höhe des Urbildes. Die erlittene Einbuße tritt freilich erst bei einer genaueren Vergleichung zutage und ist direkt auffällig nur im Kopfe des Knaben.

Inhaltlich bildet das Ricordo mit den beiden vorher geschilderten Werken, dem Hafis und der Familienszene, eine Art geistigen Kleeblatts. Auch im Ricordo versenkt sich der Künstler wieder, wie dort, in jenen bescheidenen Daseinskreis von Menschen, die, durch den unmittelbaren und ausschließlichen Verkehr mit Mutter Natur geschützt, von des Gedankens Blässe noch nicht angekränkelt sind. Aber der Künstler versteht es, das Stück einfachen Lebens, das er herausgreift, nicht bloß als äußerliche Schilderung, sondern dichterisch vertieft uns vorzuführen. Indem er bei den beiden jugendlichen Gestalten des Bildes gleichsam in Gesang und Musik ihr Inneres ausklingen läßt, erhebt er sie schon in eine höhere Sphäre und macht sie so in doppelter Weise zu einem würdigen Darstellungsgegenstand für die Kunst.

Technisch kann das Ricordo, Original wie Kopie, noch ein besonderes Interesse beanspruchen; beide weisen zum erstenmal in der Färbung jenen ausgesprochenen Silberton auf, der in Feuerbachs Kunst Anlaß ward zu der Bezeichnung der „grauen Periode" und den Gegenstand heftigster Angriffe von seiten der Kritik bildete. Der Zeit nach an das platonische Gastmahl anschließend, das diese Färbung am entschiedensten trägt und jene Bezeichnung hauptsächlich verschuldete, steht das Ricordo, wie überhaupt die gesamte Produktion Feuerbachs aus diesen Jahren, ganz unter dem Einfluß dieser großen Hauptarbeit.

[1]) Sie ist im Stadium der Untermalung nach des Künstlers Tod in den Besitz der National-Galerie in Berlin übergegangen.

In dem mehrerwähnten Buche Schacks „Meine Gemäldesammlung“ heißt es auf S. 115 nach der Besprechung des letzten Bildes, des Ricordo di Tivoli oder, wie Schack es nennt, „Idylle von Tivoli“: „Nach Beendigung des letztgenannten Bildes widmete Feuerbach, einem unbezähmbaren Triebe folgend, seine ganze Zeit der Amazonenschlacht und andern umfangreichen Gemälden.“ Ebenso drei Seiten zuvor: „Schon 1866 fand ich ihn mit dem Entwurfe einer Amazonenschlacht beschäftigt, und er drückte mir den Wunsch aus, denselben für mich in Angriff nehmen zu dürfen. Ich konnte nach diesem Entwurf, so viel Schönes er im einzelnen enthielt, nicht glauben, derartige bewegte große Kompositionen seien das ihm durch sein Talent angewiesene Feld. Es war,“ so heißt es alsdann nach einer kurzen Abschweifung ins Allgemeine, „es war meine Meinung, Feuerbach sei bisher die ihm von seiner Natur vorgeschriebene Bahn gewandelt und er werde sich verirren, wenn er seine Kraft an einem figurenreichen Schlachtgemälde oder einem Titanensturze (schon damals beschäftigte ihn die Idee eines solchen) versuchte. Ich lehnte daher die Bestellung der Amazonenschlacht ab.“

Diese Darstellung steht mit den Tatsachen in Widerspruch. Wir würden sie als belanglos mit Stillschweigen übergehen, wenn sie nicht den Zweck hätte, die angeführte Kritik Schacks über Feuerbach zu stützen, in der er ihm die Fähigkeit zum Tragiker und Monumentalisten abspricht und der Ansicht Ausdruck verleiht, nach seiner Meinung sei der Künstler bisher, das will sagen, unter seiner, Schacks, einsichtsvoller Führung, die einzig richtige, ihm von seiner Natur vorgezeichnete Bahn gewandelt.

Sonst nimmt Schack den Urteilen der Welt gegenüber zugunsten Feuerbachs gerne Anlaß, die Halt- und Wertlosigkeit aller Kritik zu betonen, und übt sie nun selbst in der unsachlichsten Weise, indem er eine Behauptung aufstellt, die schon der Pietro Aretino Feuerbachs aufs schlagendste widerlegt; aber auch die Pieta in Schacks eigenem Besitz hätte ihn belehren sollen, wie groß Feuerbachs Beruf zum Tragiker sei.

Genug, es galt nun einmal, das Gegenteil zu beweisen und dem gefällten Urteil Gewicht und Nachdruck zu verleihen.

Der Leser weiß, daß nicht die Amazonenschlacht, sondern das Symposion Gegenstand von Verhandlungen zwischen Schack und Feuerbach war, und weiß, daß die Bestellung nur am Preise und der Größe des Bildes scheiterte. Da es diesem Gemälde aber an der leidenschaftlichen Bewegtheit eines tragischen Stoffes fehlte, es auch einen zu entschiedenen Erfolg gehabt hatte, war es sehr wenig geeignet, Schacks angedeutete Ansichten über die Natur von Feuerbachs Begabung zu unterstützen. Hiezu eignete sich die Amazonenschlacht als dramatisch bewegter Vorgang selbstververständlich viel besser, und sie mochte Schack zur Bekräftigung seines Urteils um so tauglicher erscheinen, als sich die Welt dieser Schöpfung gegenüber vorwiegend ablehnend verhielt.

Gegen diese Art, auf Kosten eines Andern sich selbst in ein möglichst vorteilhaftes Licht zu setzen, müssen wir Einspruch erheben. Daß Schack bei Anlage und Erweiterung seiner Sammlung das Gemütlich-Zuständliche, Lyrisch-Poetische bevorzugte, lag im ganzen Wesen des Mannes begründet, und wenn er Feuerbachs Aufgabe in dieser Richtung glaubte suchen zu sollen, war es nur natürlich, daß er dieser Neigung und Ansicht gemäße Aufträge an ihn erteilte. Das Verdienst, in dieser Weise den Künstler einige Jahre gefördert zu haben, bleibt Schack unbenommen. Niemand wird die reizvollen Werke entbehren wollen, die dieser für ihn geschaffen. Allein von der Pieta abgesehen, die früher entstand, enthüllen sie von dem vielseitigen Wesen des Meisters, wie wir es heute kennen, doch nur eine, sagen wir seine liebenswürdige Seite, die auszusprechen ihn wohl vorübergehend reizen, nicht aber auf die Dauer auszufüllen vermochte. Der geistige Zwang, unausgesetzt von außenher angedeutete Wege gehen zu sollen, die ihm, dem Künstler, nimmermehr als die einzigen zu gelten vermochten, die ihm von der Natur vorgezeichnet waren — dieser geistige Zwang mußte der Einseitigkeit Schacks gegenüber früher oder später unerträglich und Ursache zum Bruch werden, selbst wenn man von den dabei mitwirkenden materiellen Fragen absieht. Hätte Schack, anstatt sich von vorgefaßten Meinungen und kleinlichen Erwägungen bestimmen zu lassen, dem Genius des Künstlers ruhig und rückhaltlos vertraut und durch einen großsinnigen

Entschluß, den seine Verhältnisse ihm leicht gestattet haben würden, sich das Verdienst an der Entstehung des platonischen Gastmahls und den Besitz dieses Werkes gesichert, würde er sich nicht allein das Anrecht auf den Namen eines Mäzens im besten Sinne des Wortes erworben, sondern auch zugleich für seine Galerie einen herrschenden Mittelpunkt gewonnen haben. Nicht dadurch haben sich die Mediceer und die großen Päpste jenen Ehrentitel erworben, daß sie die Künstler, die sie beschäftigten, zu leiten und zu beherrschen suchten und ihnen Schranken setzten, sondern dadurch, daß sie ihnen große Aufgaben stellten, an denen sie ihre Kräfte erproben und sie zur höchsten Fähigkeit zu steigern vermochten.

Schack fehlte das Organ, um Feuerbach als Künstler nach seiner vollen Bedeutung und Eigenart erfassen zu können. Unmöglich würde er ihn sonst in einem Atem mit Kreti und Pleti zusammen nennen, wie es des öfteren in seinen Briefen geschieht. Wenn er in seinem Buche schreibt: „Ich traf Feuerbach voll glühenden Schaffensdranges. Die neuen Aufträge, die Freude, doch wenigstens E i n e n gefunden zu haben, der ihn in vollem Maße würdigte, hatte seinen Lebensmut, der unter den ungünstigsten Verhältnissen fast zu erliegen gedroht, von neuem gekräftigt", so entspricht dies, wie wir aus des Künstlers Briefen wissen, nur in sehr bedingtem Sinne der Wahrheit. So dankbar dieser, vom rein menschlichen Standpunkt aus, der Dazwischenkunft Schacks zuzeiten gedachte, mit so geteilten Empfindungen stand er diesem Verhältnis als Künstler gegenüber und nirgendwo, weder in einer persönlichen Niederschrift, noch durch einen beglaubigten mündlichen Ausspruch Feuerbachs, findet die Behauptung Schacks eine Bestätigung, daß er sich von ihm in vollem Maße verstanden und gewürdigt gefühlt habe. Die Erkenntnis von der mangelnden tieferen Uebereinstimmung in den beiderseitigen künstlerischen Anschauungen spielt vielmehr früh schon und fortgesetzt störend in das Verhältnis hinein.

Diese Widersprüche spiegeln sich auch in Schacks Buche in der unbehaglichen Stimmung wider, in die er sich in seiner Eigenschaft als Sammler durch die Urteile Feuerbachs über zeitgenössische Kunst und Künstler versetzt fühlte; denn es ist eine be-

kannte Neigung aller Laien und Kunstliebhaber, für das, was sich in ihrem Besitze befindet, von jedem Andern besondere Wertschätzung zu beanspruchen. Es wäre interessant und lehrreich gewesen, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, zu wessen Ansicht sich die Welt inzwischen bekehrt hat, aber Schack umgeht dabei weislich alle namentlichen Angaben, Schwind ausgenommen, den Feuerbach habe gelten lassen.

Feuerbach verfügte selbst über ein viel zu großes, künstlerisches Können, als daß er, wo ein solches ihm entgegentrat, blind dagegen hätte sein sollen. Allein bei den ungeheuern Anstrengungen, die er Zeit seines Lebens gemacht hatte, um Anspruch auf den Namen eines Künstlers erheben zu können, was er unter einem solchen verstand, und bei den riesigen Anforderungen, die er fortwährend an sich selbst stellte, sprach er sich auch das Recht zu, an Andere einen strengen Maßstab anzulegen. Scharf unterschied er dabei zwischen den Geschicklichkeiten modernen Virtuosentums und einer echt künstlerischen Technik, immer aber den stärksten Akzent auf den dichterischen und den Empfindungsgehalt legend, der sich in einem Werke kundgab; woraus sich erklärt, daß Schwind, trotz seinem mäßigen technischen Vermögen, für ihn zu den Künstlern zählte. Wie er ferner über Böcklin dachte, weiß der Leser bereits.

Schack schreibt die Neigung Feuerbachs zu kritischen Ausfällen über die Kunst und die Künstler seiner Zeit kurzweg auf Rechnung der Verbitterung und Verstimmung, der er infolge seiner äußeren Mißerfolge verfallen sei, und sucht seine Vereinsamung mit dem Nachsatz zu erklären: „Seine wegwerfende Kritik über die Leistungen Anderer, und die Härte, mit der er sie aussprach, zog ihm natürlich die Feindschaft mancher Künstler zu und versetzte ihn in eine Isolierung, die von Jahr zu Jahr noch zunahm."

Nichts beweist so sehr, wie diese Auslegungen Schacks, daß Feuerbach für ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch ein verschlossenes Buch war. Begreiflich genug, weil es Feuerbach nur denjenigen gegenüber gegeben war, sich offen und ohne Rückhalt zu erschließen, die den Menschen und Künstler in ihm als eine untrennbare Einheit begriffen und einen aus dem andern

heraus zu erklären und darnach zu nehmen verstanden. Schacks Auslegungen beruhen aber weder auf tieferer und klarer Einsicht in Feuerbachs wirkliches Wesen, noch auf näherer Kenntnis und unbefangener Beurteilung der in Frage stehenden Vorgänge und Tatsachen.

Die stolze Reihe von künstlerischen Schöpfungen, auf die Feuerbach auch damals schon, als Schack mit ihm in persönliche Berührung kam, zurückblicken konnte, und für die er keineswegs erst des Zeugnisses der Welt bedurfte, um über ihren Gehalt und Wert ins klare zu kommen, muß ihn zunächst vor der Meinung schützen, als sei er im Leben von jenem kleinlichen Mißmut erfüllt gewesen, wie er „den verkannten Genies“ eigen zu sein pflegt, die zum Beweis für ihre Genialität in der Regel nichts anderes und besseres aufzuweisen wissen, als eben diese ihre Verstimmung. Gewiß empfand auch er, wie jeder wahre Künstler, das tiefe Bedürfnis, auf die Menschen und seine Zeit zu wirken; unter der Gleichgültigkeit und dem Widerspruch der Welt gegen seine Kunst hat er nicht nur unter ihren äußerlichen Folgen, sondern auch rein innerlich schwer gelitten. Es soll keineswegs bestritten werden, daß auch er etwas von dem Beisatz im Blute trug, der für mehr als einen von seinem begabten Geschlecht verhängnisvoll werden sollte. Aber durch die unaufhörlich nach außen drängende Expansionskraft seiner schöpferischen Natur war er doch mehr als irgend einer von sämtlichen Feuerbachs vor dem zerstörend nach innen sich kehrenden Kampfe der seelischen Gewalten, jenem „sich in sich selbst Verzehren“, dem Erbübel der Familie, geschützt. In seltenem Maße standen ihm, so lange es sich nur um die Verfolgung seiner künstlerischen Aufgabe handelte, Tatkraft und Beharrlichkeit, Klarheit und Besonnenheit des Geistes zur Seite. Von dieser seiner Schaffensenergie glaubte er die Lösung der praktischen Seiten des Lebens, als etwas Natürliches, als eine sich von selbst verstehende Folge ansehen zu dürfen; denn für den Kampf ums Dasein im Alltagsstil war er in keiner Weise ausgerüstet; ihm mangelte jeglicher Sinn und alles Verständnis für die kleinlichen Berechnungen und schiefen Winkelzüge der menschlichen Klugheit und Vorsicht, die freilich im Verkehre mit der Welt so oft den Sieg über Talent,

Charakter und Verdienst davontragen. Dieser Mangel, der ihm zur Ehre gereichte, schützte ihn allerdings für seine eigene Person vor allem Niedrigen und Gemeinen, was bei seinem empfindlichen Bedürfnis nach Selbstachtung in seiner Nähe einfach nicht gedeihen konnte, machte ihn aber dafür gegen die kleinlichen Widerwärtigkeiten von außen schutz- und wehrlos; sie bedrückten ihn mit doppelter Schwere, weil das weich elastische Wesen seiner Dichternatur ihnen keinen festen Widerstand zu leisten und erst sich wieder emporzurichten vermochte, wenn der äußere Druck tatsächlich von ihm genommen war. Zum gleichförmigen Alltagsbehagen fehlte es ihm eben am nötigen geistigen Mittelmaß. Er bedurfte stets, und vor allem für seine Arbeit, eines gewissen Glücksgefühls, um nicht am geraden Gegenteil davon zu leiden. War es doch bei ihm nicht, wie bei gewöhnlichen Sterblichen, die Sorge um die leibliche Existenz, was ihn bedrückte. Dafür hätte es leicht ausreichen können, da er für seine eigene Person so gut wie gar keine Bedürfnisse hatte. Was ihn zwang, darüber hinaus Forderungen an das Leben zu stellen, war nicht schale Genußsucht, nicht hohler Ehrgeiz, sondern einzig und allein seine Kunst, sein darbendes Schönheitsbedürfnis und die Sehnsucht, den Menschen, die seinem Herzen am nächsten standen, etwas sein zu können. Lange, trotz immer wiederkehrender Enttäuschungen, hielt er an dem Glauben und der Hoffnung fest auf eine Zeit des Erfolges im großen Stil, in der er auf den Höhen des Daseins eine glänzende Künstlerexistenz zu führen erlesen sein würde. Nur langsam, unter der zunehmenden Erkenntnis von dem unlösbaren Gegensatz zwischen seiner künstlerischen Denk- und Empfindungsweise und den ästhetischen Anschauungen und Bedürfnissen der ihn umgebenden Welt, der er als Künstler Konzessionen zu machen sich unfähig fühlte, begann diese Zuversicht mehr und mehr zu schwinden. Als geistiger Niederschlag dieser lang abgelehnten, schwersten Erfahrung seines Lebens entwickelte sich nebenher zugleich eine wachsende Neigung zur Einsamkeit; nicht zu verwechseln mit seinem zeitweisen Hang zur Absonderung, der ihm schon in Paris unter seinen Freunden den Ruf der Launenhaftigkeit, Unzugänglichkeit und des geistigen Hochmuts eingetragen hatte; doch

nur, weil er das Gefühl der Armut leichter allein, als in Gesellschaft mit sorglos fröhlichen Menschen vertrug. Dieser Ruf hatte ihn bis nach Rom begleitet. Neue trübe Erfahrungen und die ewig unsichere äußere Lebenslage hatten ihn scheu und scheuer gegen Welt und Menschen gemacht. Die Welt urteilte damals, daß Eitelkeit und Selbstüberschätzung ihn nur Schmeichler und Wohldiener um sich dulden ließen. Zu seinem eigenen und Anderer Glück war er besser, als sein Ruf. Allerdings hatte er den Wahlspruch: „Wer nicht für mich ist, ist gegen mich.“ Er bedurfte eben, um überhaupt leben und schöpferisch tätig sein zu können, was beides für ihn ein und dieselbe Bedeutung hatte, wenigstens von seiten derjenigen, die seine Nähe und seinen Umgang suchten, der vollen Anerkennung als Mensch und Künstler, und je schlichter sie sich in der Form der Anhänglichkeit äußerte, um so höher schlug er sie an. Unnahbar verhielt er sich nur gegen die, nach seiner Schätzung, falschen Götzen des Tages und gegen alle diejenigen, die ihnen um keines bessern Grundes, als um ihres Erfolges willen anhingen. Erziehung, Bildung und reizbares Feingefühl taten ein übriges, um ihn in der Berührung mit der Außenwelt zu Vorsicht und Zurückhaltung zu führen. Besonders war es die Vertraulichkeit, mit der der Deutsche im Auslande seine vermeintlichen landsmannschaftlichen Rechte anzusprechen liebt, durch die er sich nicht selten in den Zustand berechtigter Notwehr versetzt sah. Geneigt, die Taktlosigkeit der Menschen als die zweite Erbsünde in der Welt anzusehen, hatte er längst, als die beste Abwehr gegen sie, die Einsamkeit mit ihren ungetrübten, künstlerisch fruchtbaren Stimmungen schätzen und es allmählich immer mehr lieben gelernt, abseits vom geräuschvollen Strom der Außenwelt sich im Verkehr mit der Natur und seinem eigenen Innern, in das heitere Reich der Kunst zu flüchten. Eine Neigung, die ihn jedoch niemals abhielt, Verkehr mit Menschen zu pflegen, wo er sicher war, daß er ihm die gute künstlerische Laune nicht verderbe. Unstatthaft aber ist es, wie Schack es tut, Feuerbachs zeitweise Weltflucht als unfreiwillige Isolierung auszulegen, indem die Welt ihn mit seinem Mißmut sich selbst überlassen habe. Sein zeitweiliges Einsiedlertum war ein durchaus

selbsterwähltes; man mied nicht ihn, sondern er war's, der die andern mied; indessen nicht, weil er einen Haß gegen die Menschen im Herzen trug, wohl aber auf Grund der individuellen Erfahrung, daß es dem Gedeihen seiner Arbeit förderlicher sei, gewissen Dingen ruhig aus dem Weg zu gehen.

Zum Schlusse dieses Kapitels erübrigt nur noch, der Briefe Schacks mit einem Worte zu gedenken, die sich auf sein Verhältnis zu Feuerbach beziehen, und, soweit sie von Belang sind, unverkürzt im Anhang unter den Nummern I—XVII enthalten sind.

Es ist charakteristisch für das ganze Verhältnis, daß Schack, gerade als empfinde er, es bedürfe zwischen ihm und Feuerbach einer Ueberbrückung, vorzog, alle geschäftlichen Verhandlungen nicht mit dem Künstler selber, sondern mit dessen Mutter zu führen. An diesem Usus hält er auch dann fest, wenn der einfache Anstand eine direkte Erwiderung geboten erscheinen ließ, oder zum wenigsten ging sie zunächst unverschlossen an die Mutter, damit diese erst Kenntnis vom Inhalt nehme.

Schwerlich hatte Schack eine Ahnung davon, daß von all seinen Briefen niemals einer im Original Feuerbach zu Gesicht kam. Dazu kannte die Mutter ihren Sohn zu genau, um nicht zu wissen, daß er den Ton dieser Briefe nicht ertragen, und das Verhältnis zu Schack auf Grund derselben wohl rasch sein Ende erreicht haben würde. Ueberhaupt so grell, wie in beider Briefen, tritt der Gegensatz ihrer Naturen nirgends sonst hervor. Man fühlt mit einem gewissen Unbehagen, eine unausfüllbare Kluft trennt sie voneinander und die Sympathien neigen kaum zu Schack. Kühl, nüchtern-geschäftsmäßig, herrisch und zugeknöpft bis oben, tritt uns der Mann entgegen. Wie unsympathisch berührt, neben dem eigenmächtigen Taxieren und einseitigen Preisemachen, das stete Betonen der Uneigennützigkeit und Vortrefflichkeit seiner Absichten, immer vorausgesetzt, daß man sich denselben bedingungslos unterwerfe „und sie nicht durch unzeitige Forderungen durchkreuze". Dabei das Hervorheben von Feuer-

bachs leichter und rascher Art zu produzieren, just, als ob der ungeheure Einsatz an materiellen Opfern, die Aufwendungen an Zeit und Fleiß, Energie und Ausdauer, die geistigen Kämpfe und Entsagungen, die physischen Anstrengungen und Entbehrungen, die es gefordert hatte, um zu dieser Fertigkeit zu gelangen, alle nur erfolgt wären, damit sie Herrn v. Schack zugute, und er in Besitz vieler und billiger Bilder komme. Hiezu das schulmeisternde Vorschriften-machen, der nörgelnde Ton des Urteilens, das beständige Lavieren zwischen Lob und Tadel, damit die schwache, geängstigte, in Hangen und Bangen schwebende Mutter den ungebärdigen Sohn gefügig erhalte — denn mit diesem selbst hat er es nicht gerne zu tun — dann zu guter Letzt das unqualifizierbare Schriftstück Nr. XVI — nein, so schreibt kein innerlich feiner Mann an eine schwache Frau, die er aufs tiefste zu verehren vorgiebt, sondern er hat den Mut, wenn er sich im Rechte fühlt, sich unmittelbar an die Adresse dessen zu wenden, dem es gilt. Nur darf dann ein so schmachvoller Brief, wie der bezeichnete es ist, nicht einen Künstler treffen, der Jahre hindurch redlich und im vollsten Umfang seine Pflicht getan, der gewissenhaft, Leistung gegen Leistung, jeweils das ausbedungene Werk lieferte und nichts weiter verschuldete, als daß er für die ferneren Früchte seines Fleißes ein minder spärliches Entgelt begehrte.

Indessen wäre es falsch, wollte man den Brief so ganz buchstäblich nehmen. Der eigentliche Zweck, den Schack damit verfolgte, war der der Einschüchterung. Er glaubte nicht daran, daß Feuerbach auf seinem Sinne bestehen würde, sobald er spüre, er laufe im Ernste Gefahr, ihn, Schack, dadurch als Auftraggeber zu verlieren. Demzufolge erschien ihm eine empfindliche Demütigung des ungefügen Künstlers als das erfolgversprechendste Mittel, ihn in die gebührenden Schranken zurückzuweisen; denn daß Schack die Absicht ferne lag, Feuerbach abzuschütteln, vielmehr der Wunsch in ihm fortbestand, ihn — seine Unterwerfung vorausgesetzt — festzuhalten, geht aus seinem nachfolgenden Briefe an die Mutter hervor (Anhang Nr. XVII), worin es heißt, es stehe ganz in ihres Sohnes Macht, seine, nämlich Schacks Meinung über ihn, wieder in eine günstigere zu verwandeln, was doch kaum in einem

andern Sinne gedeutet werden kann, als: Er sei zu erneuten Aufträgen bereit, sofern Feuerbach sich wie bisher den von ihm, von Schack ausgehenden Bestimmungen unterwerfe.

Indem Feuerbach diesen Zwang löste, fortgesetzt von außenher angedeutete Wege gehen zu sollen, die ihn von seinem eigentlichen Ziele ablenkten, ohne ihn wenigstens materiell zu fördern, erfüllte er nur eine Gewissenspflicht gegen sich selbst, d. h. er rettete damit seine künstlerische Freiheit. Daß er dies nach den Erfahrungen seiner Vergangenheit um den Preis einer zwar bescheidenen, aber immerhin sicheren Existenz zu tun den Mut fand, gehört in das Kapitel vom Heroischen in seiner Natur.

Vierzehntes Kapitel.

Entstehungszeit des platonischen Gastmahls.

1866—1869.

Der Aufenthalt Feuerbachs in Heidelberg war diesmal von sehr kurzer Dauer. Er war zu diesem Besuche in der Heimat bei so vorgerückter Jahreszeit hauptsächlich durch die Absicht bestimmt worden, eine Rundfahrt durch den Norden Deutschlands damit zu verbinden. Der imponierende Sieg Preußens über Oesterreich hatte ihn mächtig aufgeregt. Er glaubte, nunmehr in Berlin den Ort erblicken zu sollen, an dem fortan nicht allein das politische Schicksal Deutschlands, sondern auch die Zukunft der deutschen Kunst sich zu entscheiden haben würde, und empfand ein lebhaft gesteigertes Bedürfnis nach Anschluß und Verständigung mit der deutschen Heimat.

Am 8. November 1866 begab er sich über Köln nach Düsseldorf, wo er den Genremaler Vautier besuchte, und eilte sodann alsbald nach Berlin, als dem Hauptziele seiner Reise. Der allgemeine Eindruck der Stadt auf ihn war ein sehr günstiger, so daß er sich vom ersten Tage an heimisch fühlte. Es hatte sich ihm durch dort lebende Freunde seines elterlichen Hauses und im Verkehre mit Begas, der ihm mit offenen Armen entgegengekommen war, von seiner liebenswürdigsten Seite gezeigt, und mit besonderer Genugtuung konstatiert er im Verkehre mit den Eingeborenen einen gewissen ausgesprochenen Sinn für Humor.

Im übrigen zwang ihm die erfolgte künstlerische Umschau allerdings zunächst das Geständnis ab, daß es im historischen

Sache, wie überall, so auch in Berlin traurig aussehe, denn die Leute verlangten auch da nur Nettigkeiten. Er schreibt von dort: „Von Kunst habe ich nur vortreffliche Genrebilder gefunden, und ich habe mit Schmerzen mir gestehen müssen, daß, wenn ich in der Historie Annäherndes geleistet, ich nicht so fragmentarisch dastünde." So tief empfand er also gewisse Lücken in seiner Produktion, mit andern Worten, das Gewicht der Sorge um das noch ungeborene Gastmahl, daß ihm der Wert des künstlerischen Arbeitserträgnisses seiner gesamten Vergangenheit im Lichte einer fragmentarischen Leistung erschien.

Trotz der mehr als mäßigen Eindrücke, die er vom Kunstleben der preußischen Hauptstadt empfing, ward doch der Plan einer Uebersiedlung dahin von ihm ernstlich ins Auge gefaßt. Mit allem Eifer wurde daher unter Begas' freundschaftlichem Beistand die Erledigung der immer schwierigsten Frage nach einem entsprechenden Atelier betrieben, deren sich auch zwei, freilich vorerst nur „in Aussicht" zeigten. Sobald in dieser Richtung ein definitiver Entscheid erfolgt und er inzwischen in Rom das Symposion entworfen haben würde, wollte er sodann damit aufbrechen, mit der Absicht, das große Werk in Berlin zu vollenden.

Mit diesem Vorsatz begab er sich auf die Weiterreise nach Dresden, auf der Begas mit seiner Frau ihm bis Halle das Geleite gaben.

Wie Berlin, betrat Feuerbach auch Dresden bei dieser Gelegenheit zum erstenmal in seinem Leben. Der Besuch galt ausschließlich seiner berühmten Gemäldesammlung, da er hier keine besonderen Interessen zu verfolgen hatte. Sie kennen zu lernen, war längst sein sehnlichster Wunsch gewesen. Leider existiert kein schriftliches Zeugnis, das über die empfangenen Eindrücke irgend einen Aufschluß gäbe. Da Feuerbach, ohne Heidelberg nochmals zu berühren, unverweilt von Dresden nach München fuhr, wohin er mit seiner Mutter eine Zusammenkunft verabredet hatte, lag für seine ohnehin geringe Schreiblust, bei der nahen Gelegenheit zu mündlichem Austausch, keine Veranlassung zu brieflicher Mitteilung vor. Der sixtinischen Madonna Raphaels gedachte er später einmal als eines Bildes, das ihn nicht so sehr durch seine schlichte

Einfachheit, als besonders durch die außerordentliche Bescheidenheit in der Farbe gerührt habe.

Nach München wurde Feuerbach teils durch das Bedürfnis nach einem Rück- und Ueberblick über seine dortbefindlichen Arbeiten, teils durch den Wunsch geführt, seine Angelegenheiten bei Schack nochmals persönlich zu betreiben. Er hatte immer noch nicht alle Hoffnung aufgegeben, ihn schließlich doch noch umzustimmen und zur Bestellung des Symposions zu bewegen; sollte aber der Versuch, eine Sinnesänderung bei ihm herbeizuführen, mißglücken, hoffte er wenigstens im übrigen, durch Erzielung höherer, als der bisher üblich gewesenen Honorare seine Interessen zu fördern. Die Mutter war zu gleichem Zweck nach München vorausgeeilt, um den Boden nach Kräften günstig vorzubereiten und zugleich ihre langgehegte Sehnsucht zu stillen, die ihr größtenteils noch unbekannten Werke ihres Sohnes bei Schack kennen zu lernen.

Der Gegensatz in den Anschauungen und der ganzen Gesinnung, der bei den bisherigen schriftlichen Verhandlungen hervorgetreten war, scheint sich aber auch im persönlichen Verkehre mit Schack in gleicher Weise geltend gemacht zu haben, wenigstens blieb es bei der Ablehnung des Symposions. Dagegen verstand er sich an dessenstatt zur Bestellung eines Medeenbildes in der ungefähren Größe, in der er für das Gastmahl zu gewinnen gewesen wäre. Daß die Honorarfrage sich dabei erheblich günstiger gestaltete, erscheint fraglich, da die Klagen in diesem Punkte sich nach wie vor wiederholen.

Die Mutter, wohl stark in Mitleidenschaft gezogen von der Stimmung, die den Sohn in den Tagen dieser Zusammenkunft beherrscht haben mag, berichtete bei ihrer Rückkehr aus Heidelberg: „Von Anselms Bildern bei Schack hat mir nur die Pieta einen großen Eindruck gemacht. Darüber bin ich ganz klar, und leider Anselm ist es auch, daß, wenn er nicht würdige Aufgaben bekommt, er in dieser Genremanier zugrunde geht.“

Feuerbach, der nach kaum viertägigem Aufenthalt in München unverzüglich seine Weiterreise nach Rom ins Werk gesetzt hatte, schreibt an die Mutter am

Weihnachtstag 1866.

„Ich schicke Dir einen herzlichen Gruß zum neuen Jahre. — Ich freue mich über Deine Buchhändler-Erfolge, weil es die einzige, Dir eigentlich angemessene Tätigkeit ist. Arbeitsfähig wirst Du bis in das späteste Alter bleiben, da Tätigkeit ja an und für sich verjüngt; sowie ich die Leute um mich herum altern sehe, ohne wesentlich selbst etwas zu spüren.

— Ich habe mit großem Glück begonnen und ein kleines Bild gemalt. —

— Es stellt einen Frühlingstag vor; sechs elegante Mädchen sitzen singend und musizierend auf einer blumigen Wiese, hinten ist ein See und Vögel in der Luft. Die Hüte mit Federn hängen in den kaum belaubten Bäumen. Es ist nahezu vollendet, nur brauche ich elegante Damenkleider [1]).

Sowie ich nächstes Jahr der Schackischen großen Bilder los bin, ist mein Programm festgestellt. Ich beginne ein großes Werk und immer ein oder zwei elegante kleine Bildchen, das ist bares Geld.

Uebermorgen beginne ich die Medea und nach der Untermalung derselben das Ricordo ganz frisch auf neue Leinwand [2]). Sodann kannst Du Herrn v. Schack gelegentlich sagen, daß ich keine Uebereilung dulde. —

Das Gastmahl habe ich architektonisch konstruiert und brauche nur Lokal und Leinwand. Ich habe Auftrag gegeben, einen Saal zu suchen, vielleicht in einem Kloster. — Ich würde mich dann den letzten Monat dort einschließen, das Ganze entwerfen und dann gerollt, als Hintergrund des Ateliers, mit nach Berlin nehmen.

Die Folgen meiner Reise sind unermeßlich, wenn ich die Klarheit bedenke, mit der ich mich beurteile, und die Frische der Anschauung. Daß mir Berlin nicht ganz gefällt, das weiß ich, aber ich brauche andere Preise und muß Rom erst wieder verdienen. — Ich hoffe umsomehr auf den Segen der Veränderung, als es für mich mehr Arbeit, als Vergnügen ist.

[1]) Verzeichn. Nr. 464. [2]) Vergleiche S. 62 f.

— Meine Tageseinteilung ist einfach: Arbeit von neun bis drei und dann zu Tisch, abends Gesellschaft oder Theater. Ich leide immer noch an innerer Unruhe und Unbehaglichkeit, doch macht mich die Arbeit ruhig und ich bin froh, daß ich noch vorderhand nichts mit Modellen zu tun habe, da ich alles in der Disposition frei entwerfe. Das Gastmahl, seitdem die Architektur im Reinen und noch drei Figuren dazu gekommen, gestaltet sich ganz in plastischer Klarheit.

— Im festen, ernsten Willen liegt das ganze Geheimnis des Lebens und der Kunst. —

Die Neujahrsnacht will ich toll herumbringen, denn 1867 wird sich Manches lösen und entscheiden."

30. Dezember 1866.

— „Jene Beihilfe werde ich ohne Skrupel antreten, sowie ich das große Bild begonnen, und dann später durch ein Bild abtragen.

— Daß es sobald als möglich gemalt wird, ist nicht die Frage, sondern wo.

— Ich selbst bin jeden Augenblick zum Umzuge bereit und scheue mich nicht, in drei Wochen eine zweite Winterreise zu unternehmen, da meine begonnenen Arbeiten auch anderswo vollendet werden können. Nur muß das Lokal derart sein, da ßes sich der Mühe verlohnt, denn ich bin die Provisorien müde.

— Ich führe meine Arbeiten hier weiter, bis ich Bescheid habe; der Aufbruch ist in fünf Tagen geschehen. Sollten sich die Dinge bis Herbst verziehen, dann wäre es allerdings besser, hier zu mieten.

Daß Du begreifst, daß die Schackische Sache nicht so weitergehen kann, freut mich sehr. Daß nach der Pieta — mit Ausnahme der vier Bilder, die ich hier habe — unter diesen Verhältnissen kein Fortschritt möglich war, wird Dir begreiflich sein. Gehe meine Vergangenheit durch und denke, mit welcher Münze ich bezahlt worden bin, so kannst Du Gott danken, daß ich überhaupt noch lebe und Elastizität genug noch habe, das Bessere zu wollen.

Nachdem ich mit der Iphigenie abgefahren, die Pieta mit knapper Not zu miserablem Preise untergebracht, wer kann mir verargen, daß ich Hoffnung, Lust und Glauben verloren habe? Das größte Genie kann nicht immer geben, es verlangt, getragen zu sein, und wir wollen froh sein, wenn es der nächsten Zukunft gelingt, mir wieder den naiven Glauben und die Ruhe zu bringen, ohne welche keine Kunst möglich ist.

— Doch warum rede ich, Du weißt das alles selbst, aus welchem Vaterlande ich bin und vor welchem Publikum man seine Seiltänzerkünste produzieren muß.

Dieser Brief soll nichts, als Dir sagen, daß ich jeden Augenblick bereit bin; allein die äußeren Bedingungen kann ich nicht schaffen.

Nach zwei- oder dreijährigem Berliner Aufenthalt werde ich Italien wiederbetreten mit derselben Inbrunst, wie vor zehn Jahren und warum sollte keine Nachblüte erfolgen?

— Die Schackischen Sachen werde ich mäßig weiterfördern, ohne Hast; möchten es die letzten sein.

— Ich habe geistig einen Riesenschritt getan, das fühle ich, und wir werden bald die praktische Auferstehung gewahr werden; ist es ja schon ein Fortschritt zu nennen, wenn man weiß, was und wo es fehlt.

Ich lebe gesellig, allein eine unaussprechliche Langeweile dehnt sich abends aus, und bei dem inneren Drängen nach Licht, Ruhe und Klarheit fehlt es nicht an unmutigen Stunden. Das ganze Geheimnis ist, man gebe dem Künstler Muße und Ruhe, bei mäßigem häuslichem Glück, und wenn er etwas Schönes vollendet, so bezahle man ihn anständig.

Meine Stärke liegt im Gemüte, das an sich heiter und großdenkend ist, und es dürfen die kleinen Schikanen nicht zu lange dauern und die Geduld und das Genie abspannen.

Morgen beginne ich die Medea. —

Hier riet alles ab von Berlin, natürlich; doch ich kehre mich nicht daran, da ich nicht vorhabe, katholisch zu werden."

1867.

1. Februar 1867.

— „Wenn ich nicht befürchtet hätte, Dich zu kompromittieren oder unpolitisch zu handeln, so hätte ich schon jetzt mit Herrn v. Schack abgeschnitten; das ewige Rücksichtnehmen und doch sich ärgern müssen und zu kurz dabei fahren, muß nun sein Ende erreichen. Ich werde keine Dummheit begehen, aber da er nicht Wort hält, so könnte es diesmal sein, daß ich auch meines nicht halte. Bin müde[1]). —

Ich arbeite mit großem Glücke und im eleganten Felde eröffnet sich mir eine Fund- und Goldgrube. Ich habe bis Frühjahr fünf Bilder bereit, und wenn ich nur zwei verkaufe, so bin ich geborgen und kann malen, wie mir's ums Herz ist. Ich bringe sie vielleicht selbst auf den Markt hinaus, bevor ich im großen Atelier das Symposion beginne[2]).

— Ich möchte hier das Symposion stehen haben und in Berlin bloß elegante Porträts machen. — Es wird sich alles entscheiden; ich denke täglich darüber nach und bin noch nicht ganz klar.

Ich habe seit wenig Tagen innerlich und äußerlich Fortschritte gemacht, und ich glaube, es geht eine neue Zeit an. — Ich bin der Lösung nahe und, liebe Mutter, ich glaube, daß ich schon über allem stehe und vielleicht keine Ahnung von dem Felde habe, was mir vergönnt sein wird, zu wandeln.

— Von der Lieblichkeit meiner modernen Damenbilder hast Du gar keine Ahnung. — Ich werde auch die Kraft haben, das Groß-Historische zu behandeln. Nur Ruhe, Freiheit und Heiterkeit und keine unnatürlichen Verbindungen, dann geht alles. Ich bin außerordentlich tätig. Ich muß nur von Herrn v. Schack auf höfliche Weise loskommen; es wird alles werden, liebe Mutter, und rasch. —

[1]) Vermutlich zögerte Schack wieder mit der Anweisung der schuldigen Gelder.

[2]) Da eine Lösung der Atelierfrage in Berlin immer noch auf sich warten ließ, hatte Feuerbach in Rom ein großes Atelier belegt.

— Ich lebe gesellig und habe an Mutterwitz gewonnen; doch bin ich innerlich nicht ruhig. Nous verrons. Das eine Ricordo steht da, aber ich kann mich nicht entschließen, es abzusenden, es geht mir wider die Natur. Van Dyck mit der Geliebten und Kindern sind lebensgroße Halbfiguren, nahezu vollendet; es wird in Goldrahmen eines meiner schönsten Bilder sein. —

— Die Begabung ist doch ein beglückendes Gefühl, und es sind immer nur schlechte und Halbmenschen, die die Harmonie trüben, darum Vorsicht!

— Die zu vollendenden Bilder sind derart, daß sie eigentlich schon fertig sind. — Dadurch, daß ich mich für Schack nicht abzuhetzen brauche, gewinne ich Zeit und Ruhe —, alles, was ich brauche.

Mit Berlin nehme ich die Sache selbst in die Hand und gehe Mitte April.

— Was sich lösen soll, löst sich von selbst." —

(Schluß fehlt.)

14. März 1867.

„Ich habe heute einige freie Augenblicke, die ich benütze, Dir einen Gruß zu schicken. Habe die Güte, umgehend das Aquarell des Symposions als Eilgut unter der Adresse Ripetta 70 zu senden.

— Um frei in meinen Bewegungen zu sein, bitte ich, daß das Pariser Geld bis 1. April in Rom für mich bereit ist.

— 20. Juli nachmittags halb drei Uhr bestelle einen Wagen, dann werde ich Dir in Schlierbach alles beim Kaffee erzählen [1]); bis dorthin schreibe ich nicht mehr, da alles klar und hell in und um mich ist. Zugleich miete auf einen Monat ein mäßiges Zimmer mit anständigem Lichte, damit ich Deinen Kopf den zweiten Tag nach meiner Ankunft malen kann. September male ich ein Porträt in Bonn."

(Zwei Tage später.)

„Nach Berlin gehe ich, wenn man mich beruft."

[1]) Schlierbach bei Heidelberg war ein Lieblingsausflugsort Feuerbachs.

22. März 1867.

„Aut caesar, aut nihil.

— Erspare mir eine gründliche Auseinandersetzung meiner Angelegenheiten. Ich habe in letzter Zeit eine dämonische Tätigkeit als Mensch und Künstler entfaltet. Daß meine Erhebung mit der nationalen zusammentrifft, ist ein freudiger Triumph. Und da ich bis ins kleinste herab rasch und sicher in meinen Handlungen bin, so schließen sich auch die geringsten Umstände an. Das ganze Geheimnis besteht darin, zu wissen, wo man Karriere reiten kann und wo man die Zügel festhalten muß. — Ich lebe gesellig, reite die schönen Pferde des Fürsten Doria. Ich bin im Kopfe zwanzig Jahre älter geworden und äußerlich jünger. Das übrige findet sich.“ —

Etliche Tage nach diesem Schreiben war Feuerbach von Rom aufgebrochen und bereits am 29. März in Heidelberg eingetroffen. Er hatte in wenig Wochen die Gesamtanlage des Symposions im Großen durchgeführt, und von der ungeheuren Anstrengung angegriffen, suchte er Erholung in der Heimat; doch duldete es ihn nicht lange in Heidelberg. Das dortige Leben in seiner künstlerisch weder angeregten, noch anregenden, gelehrt geistigen Einseitigkeit und die mancherlei sich an den Wohnort der Mutter knüpfenden gesellschaftlichen Rücksichten pflegten ihn bald zu ermüden. So reizvoll auch die landschaftliche Szenerie war, die ihn daselbst umgab, ein Aufenthalt von einigen Wochen in ländlicher Stille, bei möglichster Abgeschlossenheit von allem unfruchtbaren Verkehr erwies sich für ihn immer als das einzig Ersprießliche, nicht sowohl für seine körperliche Erholung, als vielmehr für sein Bedürfnis nach geistiger Sammlung. Denn wie das Leben in Rom für Feuerbach seinen Schwerpunkt in der eigentlichen Produktion hatte, so fiel in die in scheinbarer Untätigkeit der Erholung gewidmeten Zeiten eine Summe von Vorstellungsarbeit, teils zur geistigen Weiterbildung der schon im Entstehen begriffenen Werke, teils zur Verfolgung neuer Ideen und Konzeptionen.

Es gehörte zu den Eigentümlichkeiten Feuerbachs, daß der inspirativ-konzeptive Teil seines Schaffens der wirklichen Ausfüh-

rung in der Regel weit, ja sehr oft um Jahre voraufging. Er besaß im reichsten Maße jenes seltene, den Künstler großen Stils kennzeichnende Vermögen, sich mit neuen Schöpfungen tragen und sie im Geiste weiter ausbilden zu können, während er gleichzeitig das schon Begonnene in liebevollster Arbeit seiner äußeren Vollendung entgegenzuführen vermochte. Die geistige Vorarbeit erfolgte dabei in einer so erschöpfenden Weise, daß die nachfolgende Ausführung anscheinend einer spielenden Beschäftigung glich. Die für diese innerlich schaffende Tätigkeit notwendige Voraussetzung der vollkommensten Sammlung erheischte aber eine ganz bestimmte Atmosphäre, die ihm zugleich Ruhe und Anregung gewährte.

Diese Bedingungen erfüllte so leicht kein anderer Ort, wie das von Heidelberg aus so bequem erreichbare Baden-Baden mit dem lieblichen Lichtenthal im Hintergrunde, wo sich Feuerbach mit seiner Mutter regelmäßig einzumieten pflegte. Es war in allen Beziehungen ganz wie für ihn geschaffen. Der unbeschreibliche Reiz seiner Lage, die unmittelbare Verbindung von weltstädtischem Treiben mit der Stille des Landlebens, die Möglichkeit, inmitten dieses Getriebes der Einsamkeit leben zu können, ohne sich dabei vereinsamt zu wissen, da sich für alles und jedes volle Gelegenheit bot, waren bei Feuerbachs ganzer innerer Verfassung eine unschätzbare Gewähr für eine glückliche Mußezeit, wie er sie suchte und nötig hatte. Für eine in so hohem Grade mit produktiver Phantasie ausgerüstete Natur, für die der anscheinend geringfügigste Eindruck zu den reichsten künstlerischen Kombinationen Anlaß geben konnte, bot der glänzende Schein, in dem sich das Leben hier nach außenhin gab, die mannigfachste Anregung in Stunden fruchtbarer Stimmungen.

Freilich, diesem Leben selber näher zu treten, lockte es ihn wenig; kannte er doch seine Zeit genug, um zu wissen, daß sich bei näherem Zusehen unter der gefälligen Hülle nur die Schattenseiten und das innerlich Unkünstlerische im Wesen dieser Welt enthüllen und ihn der Illusion berauben würden, die ihm für die Anschauung wertvoll war. Aber es gefiel ihm, inmitten des bunten Treibens am Kurhaus, unter den Klängen eines künstlerisch geleiteten und von Künstlern gebildeten Orchesters den Strom

der Menschen im Sonnenglanz oder beim nächtlichen Lichtermeer von einem geborgenen Winkel aus an sich vorüberziehen zu lassen, während sein Geist sich dabei in die innere Welt seiner künstlerischen Träume vergrub.

Indessen so sehr Feuerbach aufs eifersüchtigste darauf bedacht war, sich und seine Freiheit und Unabhängigkeit vor der Gefahr oberflächlich gesellschaftlicher Beziehungen zu wahren, bildete dies doch keineswegs ein Hindernis zur Pflege freundlichen Verkehrs, wo er ihm wertvoll erschien. So war er in dem Kreise von Frau Klara Schumann, die in Lichtenthal eine Villa besaß, und für die als Künstlerin und Frau er eine gleich hohe Verehrung hegte, kein Fremder. Hier war es auch, wo er Johannes Brahms, Joachim, Hermann Levi u. a. kennen lernen und besonders an letzterem einen warmen und werktätigen Anhänger gewinnen sollte.

Daß sich diese Beziehungen gleichwohl zu keinen eigentlich tiefen und nachhaltigen ausgestalteten, lag zum Teil an dem vorübergehenden der Berührung, noch mehr aber an dem Umstand, daß es auf beiden Seiten an den Voraussetzungen zum vollen gegenseitigen Verständnis gebrach. Feuerbachs Wesen und Bedeutung lagen für die Welt noch zu wenig offen; er selbst hatte als Künstler noch lange nicht abgeschlossen. Dies wies ihn bei seinem starken Selbstgefühle auf sich zurück, so daß er sich auch menschlich nicht leicht voll und ganz gab. Die tiefe Kluft, die zwischen der Welt der reinen Anschauung und dem Reich des musikalischen Denkens und Empfindens liegt, machte sich dabei noch um so fühlbarer, als Feuerbach ebenso die Fähigkeit fehlte, den andern auf ihrem Gebiete überallhin folgen zu können. Wohl war er — wie seine Kunst es genugsam bezeugt — eine tief musikalisch angelegte Natur, aber er war es in seiner Weise und im Verhältnis zum Wesen seiner eigenen Kunst. In dieser stand ihm einfache Größe in Gedanke und Form als die höchste Aufgabe vor Augen. Seine musikalischen Sympathien gipfelten in der Verehrung für Mozart und Gluck und endigten bei Beethoven und Schubert. Die Kunst ihrer Nachfolger, für die seinen Sinn auszubilden es ihm an Gelegenheit und wohl auch an Bedürfnis gefehlt hatte, erschien ihm als das Kind der Romantik, stillos,

willkürlich, mystisch, phantastisch und unklar; als der reine Gegensatz dessen, was er in der eigenen Kunst anstrebte. In der Einseitigkeit, mit der sie von der Bühne und vom Konzertsaal aus, wie in der privaten Pflege, das deutsche Leben beherrschte und zu überwuchern drohte, erblickte er außerdem eine Gefahr für das Gedeihen der andern Künste. „Wenn in Deutschland einmal weniger musiziert wird," schreibt er um diese Zeit einmal aus Heidelberg, „so könnte Hoffnung für die bildende Kunst entstehen."

Rückhaltlos dagegen schloß Feuerbach sich einem kleinen Kreise an, dessen Mittelpunkt das Haus des damals in Baden-Baden beamteten, späteren badischen Ministers des Innern, Eisenlohr, bildete. Die Frau des Hauses, eine Tochter unserer gemeinsamen Freundin Forch in Karlsruhe, war Feuerbach schon von früherher bekannt. Auch Eisenlohr selbst hatte er bereits 1858 in Rom kennen gelernt, wohin derselbe mit Nokk, dem nachmaligen badischen Minister der Justiz und des Kultus, auf einer italienischen Reise zu mehrwöchentlichem Aufenthalt gekommen war. Beide waren eben siegreich aus dem Staatsexamen hervorgegangen und von der Heimat aus an Feuerbach empfohlen. Die „Ministerkandidaten", wie er sie in prophetischem Scherz zu bezeichnen pflegte, schlossen sich uns gesellig an. Der freundliche Verkehr endigte mit einer gemeinsamen, zur Feier ihres Abschieds unternommenen heitern Kampagnafahrt nach Tivoli.

Es war ein aus Ernst und Scherz glücklich gemischter, bisweilen zu toller Laune sich steigernder Ton, der in diesem kleinen Badener Freundeskreise herrschte. Besonderes Ergötzen bereitete Feuerbach immer die von Eisenlohr für seine Kinder geführte Haus- und Tageschronik, in der er die Erlebnisse der Familie in und außer dem Hause nicht allein in Worten, sondern auch mit Stift und Farbe in unerschöpflichem Humor zu verewigen pflegte.

In diesem Kreise lernte Feuerbach auch die dramatische Sängerin Aglaja Orgeni kennen [1]), die zur Vollendung ihrer Studien, als Schülerin von Frau Viardot-Garcia, um dieselbe Zeit in Lichtenthal weilte und mit ihm dieselbe Villa bewohnte.

[1]) Jetzt Gesangslehrerin an der k. Musikschule in Dresden.

Schon oft, ohne daß er es ihr immer gedankt haben mochte, hatte sie ihn mit ihren Koloraturen und Lerchentrillern in der Frühe wachgesungen; nun er ihr näher trat, fühlte er sich von ihrem geist- und seelenvollen, von vornehmer Erziehung und Bildung getragenen Wesen lebhaft angezogen. Er hat den Lebensgang der begabten Künstlerin noch lange mit Interesse verfolgt; ihrem Andenken auch in einem von seinen zwei Frühlingsbildern, der Gartenszene [1]), durch Einfügung ihres Bildes, in der rechts vom Beschauer sitzenden Gestalt, ein kleines Denkmal gesetzt. Sie selbst bewahrt noch von seiner Hand eine lebensgroße Porträtzeichnung im Profil.

Eines charakteristischen Zuges in Feuerbachs Wesen mag hier noch Erwähnung geschehen, nämlich, daß er in den vielen Jahren, in denen ihm Baden-Baden zum Sommeraufenthalt gedient hat, niemals den Verlockungen des Spiels verfallen ist. Nur selten und ungern verlor er sich in die Nähe des grünen Tisches, nicht weil er für seine Person Gefahr befürchtete, sondern weil der Anblick der Spielenden, das Bild der gemeinen Jagd nach verdienstlosem Glück, widerliche Empfindungen in ihm erweckte.

In die Zeit von Feuerbachs diesmaligem Aufenthalt in Deutschland fällt eine Arbeit, an die sich zugleich ein kleines Reiseintermezzo knüpfte. Er hatte den Auftrag erhalten, von Charlotte Kestner — der Tochter von Goethes Lotte —, einer Freundin seiner Mutter, in Basel, wo sie lebte, ein Bildnis anzufertigen. Dieser Auftrag führte ihn wiederholt dahin; das erstemal im Frühjahr, wobei ihn seine Mutter begleitete, und ein zweitesmal im September desselben Jahres, zur Vollendung des Bildes. Diesen Aufenthalt benützte er zugleich, um die völlig locker gewordenen Beziehungen zu Arnold Böcklin zu erneuern, der um dieselbe Zeit ebenfalls in Basel, seiner Vaterstadt, verweilte.

Das überlebensgroße Bildnis, etwas mehr als Kniestück, zeigt die ältliche Dame in Halbprofil, in sitzender Stellung und

[1]) Verzeichnis Nr. 465.

ist von überaus groß-einfacher Auffassung. Die Lösung der Aufgabe scheint dem Künstler nicht eben leicht geworden, oder nicht leicht gemacht worden zu sein; d. h. er wurde von der Dame und ihrer Umgebung bald mit übertriebenem Lob, bald mit allerlei Ausstellungen gequält, die wohl schwerlich von besonderer künstlerischer Einsicht zeugten, aber vom Standpunkt der Angehörigen aus wenigstens zu entschuldigen gewesen sein dürften. So äußert sich in einer Zuschrift an den Verfasser Herr Maler Ernst Stückelberg in Basel, der die Dame kannte und dem einige Zeit später dieselbe Aufgabe zufiel, über das Bild: „Feuerbachs Porträt von Fräulein Charlotte Kestner zeigt eine Größe der Auffassung, die schlechterdings zu der kleinen, hinfälligen Gestalt unserer Freundin einen entschiedenen Gegensatz bildet. Zudem schneidet der Rahmen das Kleid sehr tief ab und so schließt der Beschauer, bei der ohnehin lebensgroßen Erscheinung, auf eine mächtige Person. Davon abgesehen, sind Gesicht, Hände, Seidengewand und Beiwerk breit und mit maestria gemalt, wie solche der besten Zeit Feuerbachs zukommt.“ [1])

Man darf es vielleicht überhaupt beklagen, daß die ohnehin nicht große Anzahl von eigentlichen Porträts, die wir von Feuerbachs Hand besitzen — wenn man von der allerdings sehr reich vertretenen Gattung seiner weiblichen Studienköpfe absieht — vorwiegend aus den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens herrühren, in denen nicht nur seine ganze Denk- und Empfindungsweise, sondern auch seine Technik und Darstellungsart bereits durch die Richtung auf das Monumentale beherrscht waren. Das Porträt von Charlotte Kestner weist schon ganz die Technik auf, die der Gastmahlperiode eigen und die vollberechtigt ist, wo Größe und Natur des Gegenstandes den breiten Vortrag fordern, die aber bei einem reinen Bildniswerk den Reiz des Intimen vermissen

[1]) Ueber den Künstler selbst äußerte sich der inzwischen verstorbene Stückelberg: „In Basel war Feuerbach die Liebenswürdigkeit in persona. Ich sehe ihn noch mit Fräulein Kestner am Arme, die hochbetagte, vorgebeugte kleine Dame durch die Stadt führen, rechts von ihnen, beide um einen Kopf überragend, die hochgewachsene Mutter Feuerbachs. Allen sah man die politesse du coeur deutlich an, und mich freute, sie zu beobachten und langsam einzuholen.“

läßt. Für diesen Mangel vermag die sichere Meisterschaft, mit der, wie hier, das wesentliche in den Form- und Tonwerten in großen Zügen prima eingesetzt ist, nicht durchweg zu entschädigen.

Noch einer zweiten Porträtepisode aus dem Jahre 1867 möge gedacht sein. In den Zeiten von Feuerbachs Anwesenheit in Heidelberg war die Frau eines ihm befreundeten Professors seine Schülerin. Eines Tages fand er sie auf ihrem Atelier, eben bei der ersten Anlage eines Porträts einer Dame seiner Bekanntschaft. Um sein Urteil angegangen, nahm er kurzweg Pinsel und Palette zur Hand und entwickelte in raschen Zügen die Untermalung des ganzen Bildes, geriet aber, von der vorgefundenen Anlage unwillkürlich immer mehr abweichend, nach seiner Art dabei so ins Große, daß sich die Leinwand nach einer Seite hin als zu klein erwies. Da das Bild sich des besondern Beifalls beider Frauen zu erfreuen hatte, erbat er sich die Erlaubnis, es nach Rom mitnehmen zu dürfen, wo sie es vortrefflich verstünden, Leinwand anzustücken. Er werde es alsdann bei seiner Wiederkehr vollenden. Er brachte es auch in der Folge mit zurück, aber es blieb, wie es war, und ist seitdem verschollen.

Von Berlin hatte die ganze Zeit über nichts verlautet, was Feuerbach von der Rückkehr nach Rom hätte ableiten können. Hat man besonderen Grund es zu beklagen? Gewiß nicht um des Künstlers, vielleicht um des Menschen willen, denn dieser allerdings darbte im römischen Leben um jenes willen. Gleichwohl ist es schwer auszudenken, wie Feuerbach bei seinem reizbaren und vom stärksten Selbstgefühl bestimmten Wesen anders, als in einer herrschenden Stellung, oder zum mindesten in einer günstigeren äußeren Lebenslage, als die seine es war, auf die Dauer die Berliner Luft hätte ertragen sollen. Alles, was im fremden Lande, in der Einsamkeit Roms, sich verhältnismäßig leicht verwinden ließ, würde ihm, im Herzen des Vaterlandes, dieses erst recht zur Fremde gemacht haben. Er konnte vorerst nichts besseres tun, als Herr im eigenen Reiche bleiben, bis es ihm gelungen sein würde, von diesem aus die Welt von seiner Kunst zu überzeugen. Rom verlieh dem Künstler in den Augen der Lebenden doch immer noch einen gewissen Nimbus; was aber mehr wie dies ins Ge-

wicht fiel, war, daß die Bedingungen für seine künstlerische Existenz keine zweite Stadt in gleicher Weise erfüllte; sie bot ihm einen für die größten Unternehmungen ausreichenden sympathischen Arbeitsraum [1]), dazu ein unvergleichlich herrliches Menschenmaterial und neben einer klassischen Natur in unmittelbarster Nähe die anregende Atmosphäre einer großen Kunstüberlieferung; alles gewichtige, ja entscheidende Vorteile, auf die er in der Heimat so gut wie ganz hätte verzichten müssen.

So finden wir ihn denn im Herbste wieder in der ewigen Stadt neben vielem andern an dem Werke geschäftig, an das seit einem Jahrzehnt seine Träume vom endlichen Sieg und Kampfeslohn anknüpften.

Die Zustände, die ihn in Rom empfingen, waren freilich keine für Stimmung und Arbeit sonderlich günstige und er schreibt von da unterm

15. Oktober 1867.

— „Rom ist ein Kirchhof. — Umgang mit feinen verständigen Menschen ist ein Lebenselement für mich geworden. Hier ist nichts zu finden und sollen meine Koffer rasch gepackt sein, wenn ich es nicht mehr aushalte. Das ewige Zehren an großen Ideen, ohne als Mensch mit Menschen heiter leben zu können, wird nachgerade aufreibend.

— Ich habe das Atelier eingerichtet und warte nur auf die rechte Stunde eines fröhlichen Beginnens. Ich habe das Symposion schöner und klarer vorgefunden, als ich es in der Erinnerung hatte. Der Vorhang verhüllt es ganz. Ich trachte nur danach, es zu fixieren [2]) und transportabel zu machen, dann erst bin ich frei in allen Bewegungen.

Rom ist wie ausgestorben und den Krieg haben wir vor den Toren.

So sind die Geschicke des Lebens, man trachtet und sehnt sich Jahre lang, und bei endlicher Erfüllung treten Aeußerlich-

[1]) Feuerbach hatte ein neues großes Atelier in Via di San Nicolò di Tolentino belegt.

[2]) Das Bild war erst in Kohle aufgezeichnet.

keiten ein, die die Freude und den Schwung der Seele verderben. Doch wird in der Arbeit vieles richtiger und besser werden. Vieles Schlafen und gänzliches Ausruhen des Körpers und Geistes haben gut auf mich gewirkt und ich hoffe, wenn die rechte Stunde kommt, keinen Pinselstrich umsonst zu machen." —

28. Oktober 1867.

— „Da es nicht gewiß ist, daß Du diese Zeilen erhältst [1]), so schreibe ich bloß Grüße und bitte Dich, alle Aengstlichkeit über unsern Zustand fahren zu lassen. Abgesehen von der Langeweile, ist bei etwas Vorsicht persönliche Gefahr nicht vorhanden.

— Von Arbeiten war keine Rede und alles ruhige Ueberlegen kommt den späteren Tagen zugute. Ich wollte anfangs nach Florenz, doch habe ich die Lust dazu verloren und morgen gehe ich an die Arbeit. Mein Prozedieren liegt klar im Kopf und mein Atelier sucht seinsgleichen. Meine elegante schöne Wohnung hilft mir die ellenlangen Abende und Nächte erleichtern; auch sind die Zeiten wirklich haarsträubend interessant."

8. November 1867.

— „So ist es im Leben, ich habe hier das Beste zu malen und bin durch die leidige Politik zu einem menschlich fast unerträglichen Winter verdammt, abgesehen von dem, was der Frühling bringen wird.

Beim Gastmahl werde ich mich vorläufig ganz auf den linken, als den klassischen Teil werfen. Das übrige kann überall und zu jeder Zeit vollendet werden. Wie ganz anders würde es gehen, wenn ich eine gebildete Nation hinter mir hätte; ich habe noch nie so klar gesehen, wie diesmal bei meiner Zurückkunft, und daß ein Leben dazu gehört, einen Quadratschuh mit Verstand auszufüllen.

— Hier in der wüsten Soldatenwirtschaft geht selbst der Humor zum Teufel." —

---

[1]) Der kriegerischen Verhältnisse wegen war der Postverkehr unsicher. [Den 3. Nov. 1867 stießen die päpstlichen und französischen Truppen mit den Garibaldinern bei Mentana unweit Rom zusammen.]

9. Dezember 1867.

— „Nächsten Mittwoch Abend kannst Du mit Frau Kayser[1]) eine Flasche Champagner auf mein Wohl trinken: Das ganze Symposion ist untermalt, zugleich schon ausgeführte Stücke.

Ohne Zweifel weht darin der bekannte Wind des Genius, der uns wohltut und andern unangenehm ist.

Das übrige findet sich, ich bin zu angegriffen und aufgeregt.

— Wenn die allerdings sehr zahlreiche Mittelmäßigkeit mich nicht vor der Zeit unter den Boden bringt, so kann noch etwas aus mir werden."

19. Dezember 1867.

„Ich schicke Dir freundliche Grüße zum neuen Jahr. Ich bin wieder vollständig hergestellt. Ich habe eine Krisis heldenmäßig überstanden; ich wußte nicht, wie krank ich war, und merkte es erst, wie mir die Beine den Dienst versagten. Darauf folgten einige peinliche Stunden des Kampfes und ich glaube, der Unmut und starke Wille hat mich herausgerissen.

Jetzt bin ich wieder vollständig normal, doch werde ich beim geringsten Anzeichen einer Wiederkehr Rom sofort verlassen und ruhig sechs bis acht Monate in Deutschland bleiben; es hat ja mit nichts Eile und meine Sachen stehen gut hier. Wenn mir das Klima schadet, so muß es verändert werden. Die Kunst habe ich; das ist, glaube ich, so ziemlich anerkannt.

— Nachdem ich bis jetzt nur für andere die Kastanien aus dem Feuer geholt, möchte ich sie selber essen und weder ich noch andere gewinnen viel, wenn ich zur unberufenen Stunde abfahre.

— Es sind klimatisch nervöse Sachen und zu angestrengte Arbeit; doch dafür gibt es ja Gegengewichte."

Weihnachtsabend 1867.

„Wenig Zeilen und Gruß. Ich bin vollständig wieder hergestellt.

— Das Programm meiner Arbeit ist beruhigter Natur.

— Ich vollende diese Woche das kleine Bild[2]).

[1]) Frau Hofrätin Kayser war die vertrauteste Freundin von Frau Feuerbach.

[2]) Die Idylle von Tivoli. Verzeichnis Nr. 468.

Ich habe eine Iphigenie begonnen und entwerfe noch Orpheus und Eurydike."

Ende Dezember 1867.

— „Ich werde noch einige Zeit abwarten und meinen körperlichen Zustand beobachten; legt sich die Aufregung, gut, wo nicht, dann werde ich eine rapide und energische Kur machen.

Meine Wünsche müssen von jetzt an Befehl sein; das höchste Gut ist mein Leben und es muß sich vieles anders gestalten. Ueberhaupt kann man mich nicht so betrachten, wie jeden andern, und wenn Großes geschieht, so müssen auch große Mittel angewandt werden.

— Das Angreifende ist nicht sowohl das Malen, als daß ich auch die Hemdknöpfe selbst besorgen muß. Dann bin ich kein Gedankenmaler, sondern ich führe alle meine Truppen zu gleicher Zeit ins Feuer und damit gewinnt man die Schlachten. Allerdings bin ich jetzt etwas zerschossen und verwundet.

Für Dich darf das nichts Beängstigendes haben, Du kennst meine Natur, die sich immer energisch herausreißt.

Ich werde nur dann vorsichtig, wenn ich fühle, daß mir krankhafte Gedanken, die ich nicht nötig habe, kommen.

— Ich fühle mich heute wohler. Die Freude über so rapide Entfaltung ist auch nicht leicht zu ertragen, aber um die Mittelmäßigkeit noch recht zu ärgern, wird mich Gott noch viele glückliche Tage erleben lassen.

Ich war einige Tage so verhauen, daß mir auf einmal der Humor wieder gekommen ist."

1868.

5. Januar 1868.

— „Du wirst Dich über meinen letzten Brief amüsiert haben; ich habe selbst lachen müssen. Auf jeden Fall ist Rasse darin, und es kann alles gut werden. Ich bin wohl und heiter; ich arbeite mit Leichtigkeit.

— Daß Iphigenie verkauft ist, weißt Du [1]). Eine neue,

[1]) Iphigenie war in Besitz von Dr. Konrad Fiedler übergegangen.

viel schönere, nicht ganz so groß, geht nächste Woche der Vollendung entgegen.

Ich male noch am großen Bilde, aber mit mehr Ruhe.

— Ich bin wieder ganz bei Kräften." —

25. Januar 1868.

— „Die letzten Tage, wenn ich in mein Atelier trat, habe ich stets lachen müssen und schließlich nichts getan, als mich umgesehen und Zigarren geraucht. Das große Bild malt sich von selber fertig.

Ich habe mich fragen müssen, wo und in welcher Zeit ich eigentlich das Vergnügen habe zu leben, da in Anbetracht der Hindernisse die Aufgaben so leicht sind. Ich könnte forçieren, doch wozu; es genügen vier Monate zur Vollendung, und Ausstellungen brauche ich nicht, da das Bild allein ausstellbar ist. Basta."

3. Februar 1868.

„Wenig Zeilen.

— Ich male den Orpheus und beginne die nächste Woche die Amazonenschlacht [1]). Das Symposion ist auf dem Punkte, daß ich schon in Unterhandlungen wegen des Rahmens bin. Ich könnte forçieren, aber ich tue es mit Absicht nicht, weil ich täglich Fortschritte mache.

Ich habe Heimweh wie ein zwölfjähriger Junge.

Mein Atelier, das das schönste in Rom ist, habe ich vorläufig auf Lebenszeiten festgehalten. Ich arbeite manchmal bei offenem Fenster und habe einen ganzen Wald von Lorbeeren und Palmen um mich herum.

Mein ehemaliges Modell ist in sehr katzenjämmerlichem Zustande vor etwa drei Wochen in Rom wieder eingerückt. Ich bin ganz unberührt und so weit, daß mich selbst die brillantesten Revanchen nicht mehr bewegen. Mein jetziges Hauptmodell werde ich dafür vor meiner Abreise für die unbezahlbaren geleisteten Dienste fürstlich belohnen.

---

[1]) Es handelt sich um die kleinere, in Berlin befindliche Amazonenschlacht.

Das letzte Wandgemälde auf dem Symposion ist die Hochzeit des Bacchus mit Ariadne; der Wurf ist um so glücklicher, als der Bacchantenzug im vollen Rapport mit dem auf der andern Seite hereinbrechenden Alcibiades ist.

— Ich glaube, daß der Orpheus eines meiner besten Bilder wird; die Menge der Produktion erschreckt nicht, da immer eines dem andern hilft.

Mein Gedankengang hat etwas Napoleonisches; doch ist ein großer Unterschied: Er hat mit St. Helena aufgehört und ich habe von Anfang darauf gesessen, so daß meine Aussichten sich der Besserung entgegenstülpen. Das Glück, ein Deutscher zu sein, habe ich in des Wortes verwegenster Bedeutung zu fühlen Gelegenheit gehabt.

— Meine Freunde halten mich für stärker, als ich bin, weil ich immer von dem ausgelassensten Humor bin — und doch nicht glücklich."

? Februar 1868.

— „Meine Produktion ist ohne alle Sentimentalität; die Folge meines schönen Ateliers.

— Ich werde bald herauskommen, vielleicht nach Dresden und Berlin reisen. Meine Gesundheit ist gut, könnte aber besser sein, da ich von Zeit zu Zeit heftige Mahnungen bekomme. Der Unmut, daß ich immer mit so unwissenden Menschen zu tun habe, mag dazu beitragen.

Zu Hause will ich viel reiten und mich gründlich kräftigen."

26. Februar 1868.

„Meinen letzten Brief, der für nächste Woche die beendigte Untermalung des Symposions meldet, wirst Du erhalten haben[1]). Ich war die letzten Tage unwohl, faule Todesgedanken und Weinen vor Anstrengung. Heute abeud bin ich besser; ich komme vom Atelier, das Bild steht in sichern, siegreichen Zügen da; es ist, als hätte es ein anderer gemalt.

Liebe Mutter, ich habe Sehnsucht, Dich zu sehen; ich möchte in etwa vier Wochen hinauskommen, meine Herzensangelegenheiten

[1]) Dieser Brief fehlt.

rasch und glücklich fördern. Das übrige gibt sich alles; ich fühle, daß ich so nicht mehr weiter komme, das Leben gestaltet sich zur Unmöglichkeit, ich ginge vor der Zeit in die Grube.

— An der Seite einer guten Frau wird es besser; was sind die kleinen Plackereien des Lebens gegenüber einem einzigen freundlichen Wort zur rechten Stunde? Ich bin menschlich hier auf der Folter, und die geistige Spannung kann nicht immer dauern. Schreibe Deine Gedanken, die Expedition soll rasch sein.

— Die Strapazen einer Winterreise sind mir nichts im Vergleich mit denen dieses Monats.

Ich überdenke nochmals das, was ich Dir schreibe und glaube, daß ich recht habe, wenigstens löst sich im Gedanken daran das Unheimliche, was mir in letzter Zeit die Seele bedrückt hat."

12. März 1868.

— „Von Paris habe ich Nachricht, daß ich mit meiner Arbeit[1]) alle Erwartungen übertroffen habe.

— Ich habe den Vorhang vor das Symposion gezogen, vorderhand mag es ruhen, meine Aufgabe ist gelöst.

Ich habe die Lesbia in Arbeit. —

— Die Amazonenschlacht bekommt schon den Rahmen.

— Wenn ich Hochzeit machen werde, muß sie à la Rubens sein, und dazu gehört die Begeisterung der Welt, ihr Verständnis und behagliches Schaffen ohne Abhetzerei." —

23. März 1868.

„Wenige Zeilen als Antwort auf Deinen Brief. Ich bin eigentlich immer heiter und leichtsinnig; nur manchmal komme ich über die ewige Trödelei der Verhältnisse in eine so chargierte Rage, die mich einmal unversehens ins bessere Leben befördern wird, wie neulich, als ich am Symposion weiter malen will und mich dieser orientalische Blechritter, der Schack, an das Ricordo mahnt, wo ich also wieder da mich anstrengen muß. — Kein Wort mehr über die Sache.

— Da ich nach allen Seiten hin mit militärischer Pünktlichkeit manövriere und meine Auslagen im Maßstabe meiner enormen

[1]) Mädchen mit Kind am Meeresstrande. Verzeichnis Nr. 466.

Arbeit für jeden weniger begabten Menschen unmöglich würden, muß ich die Augen öffnen nach allen Seiten.

— Die Photographie von Fräulein J.... ist sehr lieb, doch bin ich froh, daß das Fräulein vollkommen frei ist; ich, als Künstler, müßte Vermögen haben, sonst muß ich um die Hausmiete malen, und übergroße Anstrengung könnte den Tod und nicht das Irrenhaus — in dem ich seit meiner Kindheit bereits lebe — herbeiführen. Verkaufe ich eklatant und rasch, dann ist es ein anderes Kapitel. Aber ich will nicht, daß ein armes Mädchen, auf meinen Ruhm hin, besseres ausschlägt, um schließlich das süßsaure Vergnügen zu haben, einen deutschen Historienmaler zu heiraten.

— Die viertausend Gulden bleiben bei Köster [1]). — Ich bin schuldenfrei, Geld brauche ich nicht. — Was Du nötig hast, nimmst Du von Köster, das sind ja alles Petitesses gegenüber meiner Stellung.

Ich selbst lebe heiter und elegant und werde alles zu seiner Zeit brillant durchführen. — Ich habe die feste Zuversicht auf ein glückliches Alter."

24. Mai 1868.

— „Ich habe das Ricordo für Schack glänzend herausgerissen, also auch dieses abgemacht. Ich glaube, daß es das letztemal ist, daß dieser trübe orientalische Perlenfischer mein Meer befährt.

Ich habe den Orpheus lebensgroß gemalt, bereits in voller Wirkung; ich war heute ganz verblüfft, als ich ins Atelier kam, über die Wirkung; ich glaube, daß kein Mensch, ohne ergriffen zu werden, davor stehen kann. Ich wußte es voraus. Somit ist mein Programm für diese Saison geschlossen.

Der Vorhang für das große Bild ist vorgezogen, weil das Denken schwer, das Malen aber leicht ist.

Das schöne Bild Lesbia ist in wenig Tagen bereit.

— Sollte ich hier nicht Gelegenheit haben, die alten Studienköpfe, die mir lästig werden, zu verkaufen, so schicke ich eine ganze Ladung.

---

[1]) Bankier in Heidelberg, später in Frankfurt.

— Hast Du nach Deiner Arbeit noch Kraft, so schreibe mein Leben, ich werde den Pfeffer dazu geben; den Humor dazu habe ich. Geschickt geschrieben, bin ich überzeugt, daß es Dir mehr einträgt in fünf Jahren, als manches andere; so wie ich die heutige schöne Welt kenne.

Ueberhaupt, wenn man Gelegenheit hat, sollte man Modelle benützen." —

2. Mai 1868.

„Zwei der besten Köpfe gehen Samstag ab. Der Preis für den mit der Hand ist 1200 Frks., für den andern 1000; gehandelt wird nicht.

Die Arbeiten dieses Winters haben nichts menschliches mehr, ich habe Triumphe errungen, die ich selbst nicht ahnte. Basta.

Für meine Gesundheit ist eine Reise notwendig; ich komme in wenigen Wochen nach Baden, möchte dort bis Mitte Juni bleiben; ich melde noch den Tag meiner Abreise. 1. September bin ich in Rom und dann habe ich noch einen anstrengenden Winter; dann werde ich unverwundbar sein." —

12. Mai 1868.

„Mein Koffer ist gepackt; ob und wann ich reise, weiß ich noch nicht. Ich komme vielleicht nach Hause, wenn Du mir versprechen kannst, mir alle lästigen Dummheiten vom Hals zu halten.

Meine Gesundheit ist total alteriert.

— O wie lästig und unerträglich wird mir nach und nach alles und alles. Ich glaube, daß ich nicht lange mehr mitmache, ich bin müde nach allen Richtungen.

Vielleicht auf baldiges Wiedersehen; ich scheue nur die anstrengende Reise." —

17. Mai 1868.

„Ich reise den 25sten ab. Ich telegraphiere Dir von München. Laß Dich an der Eisenbahn finden mit einem Etui von Kochenburger, gefüllt mit anständigen Zigarren, Lorbeeren brauche ich nicht.

Dein Anselm."

Es war nachgerade Zeit, in der Stille des mütterlichen Heims auszuruhen von den Anstrengungen seiner fieberhaften Tätigkeit während des abgelaufenen Winters. Doch litt es ihn auch in Heidelberg nur die wenigen Wochen, die zur Kräftigung seiner Gesundheit erforderlich gewesen waren; die geistige Unruhe war geblieben, und um sie abzulenken entschloß er sich zu einer Reise. Wir erfahren aus einem Briefe vom 27. Juni aus Dresden, daß er in Kassel war, in Dresden nach der Galerie Hettner besuchen werde, daß die Abendkonzerte auf der Terrasse sehr angenehm seien, wenn sich aber die richtige Gesellschaft nicht finden sollte, er ebenso gut zu Hause sei, ein Ritt auf den Speiererhof[1]) habe für ihn denselben Wert.

Nach einem zweiten Briefe vom 4. Juli scheint sich die vermißte Geselligkeit in Hettners Haus gefunden zu haben, nachdem „seine muntere heitere Art" ihm die Frau gewonnen und ihm eine Einladung auf ihren reizenden Landsitz in Loschwitz in reizender Gegend eingetragen hatte, wohin sie und die Damen der Verwandtschaft sich nach einem Trauerfall zurückgezogen hatten.

Hettner, der ihm eine Professur in Dresden zuschustern möchte, sei sehr belehrend, anregend und liberal und komme im April nach Rom. Im übrigen sei viel gelacht, dummes Zeug geschwatzt und schlechte Witze gemacht worden, was eine Erholung für die Gesellschaft gewesen zu sein scheine. Doch „das ruhige Heidelberg und die Reiterei" lockten ihn zurück, aber wieder nur für kurz; die vielen und großen seiner in Rom wartenden Aufgaben beraubten ihn aller Ruhe und schon unterm 17. August schreibt er aus München: „Daß ich aufgebrochen bin, ist vollkommen das richtige. Morgen Verona, übermorgen Rom." Von da schreibt er am

27. August 1868.

— „Die ersten Tage mußten überwunden sein. Das infame Gefühl des Alleinstehens hinter sich zu bekommen, braucht Zeit.

Erst heute, am siebenten Tage meines Hierseins, bin ich zur Ueberzeugung gelangt, daß meine Arbeiten von größerer Trag-

[1]) Ausflugsort in der Nähe von Heidelberg.

weite sind, als ich mir sie vorgestellt. Es ist bloß das strengste Nachdenken erforderlich.

— Die Luft hier ist soweit angenehm, nur ist das Atelier erst in etwa drei Wochen genießbar; jetzt erinnert es an die Bleikammern. Doch hat meine Anwesenheit wesentlich Gutes, indem der Vergolder — der überhaupt mehr zu tun hat diesen Winter, als ich — den großen Rahmen auf dem Atelier machen kann.

— Für Deinen schönen Heidelberger Aufenthalt danke ich Dir auf das herzlichste; einige Gereiztheit meinerseits, die in der unwiderstehlichen Ungeduld, meine Verhältnisse hoch und sicher zu wissen, liegt, wirst Du auch vergessen haben.

Hier werde ich noch einige Zeit ganz brach liegen, doch wird der Tag kommen, wo ich mit der Schnelligkeit des Gedankens alles vollende.

Ich möchte Garten, See und eine anständige Frau, denn auf die Dauer kann ich dieses Vagabundenleben nimmer durchführen; es schadet mir als Menschen, der eigentlich noch glücklicher sein sollte, als der Künstler." —

5. September 1868.

— „Ich war gestern mit den Herren in Tivoli; wir waren vergnügt. Professor Holtzmann[1]) und der junge Weber[2]) sind vollkommen angenehm und wir sehen uns abends täglich, da ich mich bis jetzt zur Kampagne noch nicht entschließen konnte.

— Ich lebe in letzter Zeit nicht sorgenlos und besonders drücken mich beim Erwachen meine Sachen. So wie das Unternehmen steht, müßte ich, um ruhig sein zu können, das dreifache besitzen; ich will Dich übrigens nicht mit meinen Gedanken belästigen, noch konnte ich anders handeln, als ich getan habe.

Ich kann den Augenblick kaum erwarten, daß mir bald ein heitereres Leben geboten wird, als das hiesige bietet.

Professor Holtzmann scheint mir richtig zu denken und zu fassen, ohne vielleicht das zu sein, was man einen Kenner zu nennen pflegt.

---

[1]) Jetziger Geh. Rat Holtzmann, Professor der Theologie in Straßburg.

[2]) Redakteur in Berlin. Sohn des Heidelberger Geschichtschreibers.

Umgang habe ich bis jetzt leider gar keinen.

— Ich glaube, daß ich, um alles Faule loszubekommen, eine gehörige Reiterei einrichten muß."

27. September 1868.

— „1sten Oktober beginne ich, zu arbeiten. Ende Oktober kommen das Frühlingsbild und die Lesbia.

— Für St. werde ich den schönen Mandolinenspieler malen und ein passendes Pendant fällt mir wohl während der Arbeit ein. Auf dem Bilde ist mein Porträt.

Bekomme ich die Medea bestellt, so werde ich sie vor dem Orpheus vollenden.

Die Iphigenie beibt Dein Eigentum.

An das große gehe ich erst in drei Monaten. Ich habe acht Männer zur Aufrichtung gebraucht, genug, um manchmal ängstlich zu werden, zumal wenn man sich nicht bei Kräften fühlt.

Als Pendant habe ich noch eine sehr schöne Bianka Cappello, eines meiner feinsten Bilder; doch läßt sich etwas anderes finden.

— Zum großen Bilde brauche ich übermütige Stimmung, eher kann nichts geschehen. — Ich hoffe, nach diesem schlimmen römischen Entrée einen desto tätigeren Winter zu bekommen.

— Das große Bild ist tadellos, aber es braucht den vollen Uebermut der Existenzfreudigkeit. Ich kann den Maler vom Menschen nicht trennen, so warten wir eben ab."

16. Oktober 1868.

„Ich danke Dir für Deine freundlichen Briefe, die mir in dem römischen Kirchhofleben ein Trost sind.

— Obgleich ich einen Finger schonen muß und täglich nur drei Stunden die Palette halten kann, habe ich mit gewohntem außerordentlichem Glück gemalt. Ende dieses Monats stehen vier Bilder da. Da meine Anschauungsweise eine andere geworden, mußte ich alles neu malen.

— Vor sechs Jahren würde mir mein bildschönes Modell, das die Ideen aus dem Kopfe heraustrieb, Ersatz gewesen sein für das traurigste aller traurigen Leben; heutzutage sind meine Bedürfnisse anderer Art geworden, und vom bloßen Anschauen

und Weiterbilden kann ich nicht leben. Ich brauche eine Freundin, die mir das Leben wert macht, da wir einmal auf diesem Planeten nicht zur Einsamkeit geboren sind.

Daß meine Gesundheit etwas fieberiger und unruhiger Natur ist, kann nur den verwundern, der nicht in meiner Haut steckt. Die Abende sind lange und zum Wiederkäuen sind eigentlich nur die Kühe geboren.

Ich habe den Vorhang vorgezogen und denke vorderhand an gar nichts; im wesentlichen aber denke ich immer daran, und wenn die rechte Stunde kommt, wird sich alles rascher lösen, als ich jetzt zu glauben wage.

— Das Malen ist keine Kunst, aber das richtige Denken sich und der konfusen Welt gegenüber ist schwerer, als man glaubt, und die Wahrheiten erkauft man immer teuer."

19. Oktober 1868.

— „Ich habe mit ganz beispiellosem Glücke gearbeitet. Zwei Bilder reisen Ende dieses Monats; Mitte November drei andere, Ende November Orpheus.

Erst heute ist mir klar geworden, wie ich das große behandeln muß; ich beginne 1. November.

— Der Mandolinenspieler ist sehr lieblich geraten." —

29. Oktober 1868.

— „Da Kolb gestorben [1]), das Geschäft aber ruhig weitergeht, war ich heute dort und sehe verwundert, daß keine Zeile von Köster da ist. Bei der Größe aller meiner Unternehmungen ist mir Ruhe notwendig. Habe doch die Güte, da Du ja die Summen kennst, die ich zu empfangen habe, zu Köster zu gehen, daß ich nehmen kann, was ich will. Auf diese Weise sieht es ja aus, als ob ich Geld leihen wollte, was ich ja doch nicht nötig habe. Bitte, besorge es, damit ich mich nicht immer mit elenden Kleinigkeiten abquälen muß.

— Ich habe hier vergebens nach Menschen gesucht, von denen ich Euch auch nur das geringste mitteilen könnte.

Bald mehr! Ich gehe abends häufig ins Theater." —

---

[1]) Konsul Kolb war Feuerbachs Bankier in Rom.

13. November 1868.

— „Ende November kommen vier Bilder. Ich habe noch ein Frühlingsbild gemalt.

— Die Arbeiten sind tadellos. — Wenn Du diese Bilder siehst, wird es Dich wie ein Hauch des Genius berühren, und überhaupt wird es manchem klar werden, warum ich auf der Welt bin.

— Ans Symposion gehe ich Januar.“ —

28. November 1868.

— „Ich habe mit beispiellosem Glück gearbeitet und werde durch die Schönheit meiner Bilder feurige Kohlen auf Dein Haupt sammeln, für die Bankiervertrödelung, die Du mir angerichtet hast.

— Ich gehe rapid vorwärts und bald werde ich mehr und besser schreiben.“

6. Dezember 1868.

— „Alles liegt darin, daß ich bei der Rapidität meiner Arbeit vergesse, daß Meere und Berge zwischen uns liegen. Ich bin aufgeregt, aber nie böse.

— Vor allem aber freue Dich über meine Aufgeregtheit, sie bringt brillante Resultate.

— Vorgestern abend den 4. Dezember habe ich Deine Iphigenie ganz vollendet. Ich vertraue Dir sie an und hoffe, sie noch in meinem Gartensalon zu sehen.

Ich wünsche nicht, daß sie an die Oeffentlichkeit gelange, sondern uns bleibe. Es ist von solcher holder Schwärmerei in seiner Einfachheit, daß man tagelang davor sitzen kann, so, wie es mich selbst im Sessel gebannt hält.

Nächste Woche vollende ich Orpheus.

— Im Januar gehe ich ans Symposion, und wie die Sachen jetzt stehen in meinem Kopfe, vollende ich es in zwei Monaten.“ —

9. Dezember 1868.

— „Ich bin entschlossen, unmittelbar nach Vollendung des Orpheus ans Symposion zu gehen.

— Mit meiner Gesundheit muß ich genau achtgeben. Die Aufregung und das sichere Gefühl meiner nahen unnahbaren

Stellung, verknüpft mit vielem Denken und vieler Schreiberei, sind schwer zu tragen.

— Du wirst achthaben auf Deine Gesundheit, damit mir der so nötige ruhige Hintergrund nicht mangelt.

Das große Bild wird rapid fertig werden, so daß mir noch Zeit übrig bleibt für andere Sachen. Die neue Iphigenie wird Dir unentbehrlich. Das Original der alten hat mich gestern im traurigsten Zustande auf der Straße angebettelt; ich habe bloß mit einer Handbewegung geantwortet. So wird es bald allen gehen, die sich an meinem Genius versündigt haben." —

28. Dezember 1868.

„Wenig Zeilen und herzlichen Gruß zum neuen Jahr!

Ende Januar ist das Symposion fertig; es geht ganz rasend brillant; ich komme vielleicht schon Ende März.

Samstag gehen vier Bilder ab.

— Orpheus ist vollendet, doch schicke ich ihn nicht, vorderhand. Er steht auf dem gleichen Niveau mit dem Symposion. Das ist ein Götterjahr."

An dieser Stelle möge zunächst eine kurze Betrachtung gestattet sein. Die Art, mit der sich Feuerbach zuweilen über seine eigenen Schöpfungen im Tone der Bewunderung zu ergehen liebt, ist voraussichtlich nicht nach eines jeden Lesers Geschmack. Indessen würde sich einer auf durchaus falscher Fährte befinden, wollte er das bekannte Sprichwort vom Eigenlob auf diese Neigung Feuerbachs für angebracht halten. Bei ihm entspringt sie aus einer anderen, viel tieferen, als der seichten Quelle dünkelhafter Selbstüberhebung, mit der sich seine gewohnte strenge Eigenkritik schlecht vertrüge.

Ein Ausspruch des Künstlers aus einem seiner Briefe dürfte dafür den Schlüssel zur Erklärung, wie überhaupt zur Beurteilung seines ganzen innersten Wesens liefern. Die höchst merkwürdige Stelle aus seinem Schreiben vom 4. März 1864 lautet: „*Ich bitte Gott täglich, er möge mir den guten Humor und die Geduld erhalten, daß ich erkennen möge, daß*

ich nicht meiner selbst willen da bin, sondern daß ich dem höheren Geiste, der in mir wohnt, dienstbar bin, wenn ich auch mein ganzes Leben keinen Schritt vorwärts komme."

Feuerbach bekennt sich hier, unter Hintansetzung seiner leiblichen Wohlfahrt, als der dienende, verantwortliche Vollstrecker einer in ihm wirksamen Macht eines Dritten, eines Dämons oder wie er ihn am liebsten nennt, seines Genius. In dieser naiven Objektivierung seines Schöpferdranges wird ihm das von seiner Person abgelöste Kunstgebilde gleichsam zum Werke dieser in ihm waltenden Kraft, so daß sich in seine Freude über das Gewordene nicht selten geradezu Erstaunen und Verwunderung über sich selbst mischt und in den Worten sich auslöst: „Mir ist, als habe es ein anderer gemacht."

Indessen auch abgesehen von der Mystik einer solchen Auffassung, ist ja bei jeder auf Inspiration beruhenden Tätigkeit, soll sie sich wahrhaft schöpferisch entfalten, notwendig, daß sie von einer ebenso begeisterten Zustimmung begleitet sei; denn unter dem zersetzenden Einfluß des Zweifels entsteht kein wahrhaftes Kunstwerk. Schaffen und Kritik müssen dabei, als gleichsam zu einem Strome verbundene Pole, gemeinsam in Wirksamkeit sein. Aus diesem harmonischen Zusammenwirken heraus erzeugen sich alsdann jene Zustände und Stunden seliger Schöpfungsfreuden, von denen Feuerbach einmal schreibt, wollte er sie alle schildern, würde ein ganzes Buch nicht ausreichen. Wenn er in den Briefen an seine Mutter solche Stimmungen zuweilen etwas voller ausklingen läßt, als es den Hohenpriestern der Bescheidenheit, absonderlich den Pharisäern darunter, zulässig erscheint, mögen sie zweierlei dabei bedenken: Einmal, daß Feuerbach in seinem schweren Lebenskampfe, den er nach außen zu führen hatte, der eigenen Schätzung als starken innern Gegengewichts bedurfte, um nicht zehnmal für einmal zu unterliegen, und dann — daß es immer nur die Mutter war, gegen die er sich in dieser Weise äußerte. Aus den langen Jahren meines Verkehrs mit ihm entsinne ich mich nicht, daß er sich jemals über seine Kunst anders, als in rein sachlicher Weise ausgelassen hätte.

Bevor wir uns nun der kritischen Würdigung von Feuerbachs jüngster Tätigkeit zuwenden, obliegt uns noch die Erledigung einer bis hierher aufgesparten Aufgabe. Es handelt sich um das freundschaftliche Verhältnis, das sich in eben diesen Jahren zwischen Dr. Konrad Fiedler aus Leipzig und ihm herausgebildet und das ganz das Aussehen gewonnen hatte, als ob es sich für ihn, als Menschen wie Künstler, von dauerndem, in jedem Sinne förderlichem, ja entscheidendem Einfluß erweisen würde.

Als beide in Rom sich kennen lernten, zählte Fiedler 24, Feuerbach 37 Jahre. Früh nach außen unabhängig gestellt, hatte sich Fiedler, nachdem er bereits in die juristische Laufbahn eingetreten war, alten Neigungen folgend, schließlich ganz dem philosophisch-ästhetischen Studium zugewendet. Häufige Reisen, zu seiner Ausbildung unternommen, hatten ihn im Winter von 1866 auf 1867 nach Rom und hier bald mit Feuerbach zusammengeführt, an den er sich sofort näher anschloß. In den Briefen ist Fiedlers zum erstenmal unterm 15. Oktober 1867 gedacht, wo es heißt: „Rom ist wie ein Kirchhof. Da Fiedler erst im Dezember kommt, so werden die Abende ängstlich trübe sein." Sodann heißt es Ende Dezember: „Sollte ich reisen, so hinterlege ich die Schlüssel beim Konsul und stelle sie Herrn Fiedler zur Verfügung, er kann nur lernen dabei. Ueberhaupt kann man mich nicht so betrachten, wie jeden andern."

Die Beziehungen zwischen beiden müssen demzufolge bereits im vorausgegangenen Winter schon sehr gepflegte und intime gewesen sein, denn nicht leicht duldete Feuerbach jemand in seiner Abwesenheit in seinem Arbeitsraum.

Nach einem Briefe vom 5. Januar 1868 war Fiedler inzwischen in Rom eingetroffen, denn wir lesen: „Fiedler und ich haben uns auf das intimste angeschlossen." Für Frühjahr ward bereits eine gemeinsame Reise nach Spanien geplant.

Am 3. Februar 1868 schreibt Feuerbach: „Fiedler ist glücklich mit seinem Bilde [1]). Er will mir nächsten Sommer einige Parthenonfiguren in London kaufen, für mein Atelier, das das

---

[1]) Das Ricordo di Tivoli ist gemeint.

schönste in Rom ist." Und abermals betont er, er stehe mit Fiedler auf ganz intimem Fuße; derselbe komme im Sommer auf einige Tage nach Heidelberg und er selbst sei für Herbst von ihm nach Crostewitz eingeladen[1]). Ganz außerordentlich habe ihm die Amazonenschlacht gefallen.

Die Reise nach Spanien wurde auf Feuerbachs Betreiben bis zum nächsten Jahr vertagt und ein Sommeraufenthalt auf Capri erwogen. Dann heißt es unterm 12. März 1868, Fiedler, immer derselbe — degoutiert von der römischen Gesellschaft —, sei mit seinem Bruder für kurze Zeit nach Sizilien, werde ihn dann abholen und sie reisten dann langsam zusammen durch Italien, er nach Deutschland, Fiedler nach Paris und England.

Dieses Programm gelangte auch zur Ausführung. Zu einer weiteren Begegnung zwischen beiden scheint es im selben Jahre dann nicht mehr gekommen zu sein, wohl aber war Fiedler bei der Mutter Feuerbachs in Heidelberg gewesen und hatte bei dieser Gelegenheit die bei ihr hängende erste große Iphigenie[2]) für sich erworben.

Fiedler war keine Sammlernatur im Sinne Schacks; wenn er überhaupt kaufte, so geschah es immer nur um der Kunst selbst und noch mehr um des Künstlers willen, der sie vertrat. Er war dabei gleich frei von Berechnung und Eigennutz, wie von Eitelkeit und Protektionswesen; er war aufopfernd bis zur Selbstlosigkeit und um so befriedigter, je weniger die Welt darum wußte. So waren auch die drei Werke, die er im ganzen von Feuerbach besaß, von ihm vorwiegend nur erworben worden, um dem Künstler die raschere Durchführung seines großen, mit außergewöhnlichen Opfern verbundenen Unternehmens, des platonischen Gastmahls nämlich, zu ermöglichen.

Nicht als ob Fiedler wirklichen Einblick in die eigentliche Lage Feuerbachs besessen hätte. Als ihm später „das Vermächtnis" Aufschluß darüber verschaffte, bekannte er dem Verfasser gegenüber mit sichtlicher Trauer, keine Ahnung von den Kämpfen gehabt zu haben, die Feuerbachs Leben erfüllt hatten.

[1]) Fiedlersches Landgut bei Leipzig.
[2]) Jetzt in der Darmstädter Galerie befindlich.

Andern gegenüber Klagen zu führen, widerstrebte an sich im Innersten Feuerbachs stolzer, verschlossener Art; was ihm aber Fiedler gegenüber die Lippen besonders verschloß, ist nicht schwer zu erraten; er glaubte endlich an dem langersehnten Punkte angelangt zu sein, wo nicht mehr von der menschlichen Teilnahme, oder von selbstsüchtigen Beweggründen aus, das Halbe und Unzulängliche, sondern einzig und allein aus künstlerischem Verständnis und Interesse das Entscheidende geschehen würde.

Warum das anscheinend Unausbleibliche versagte, dies Rätsel soll im Nachfolgenden zu lösen versucht werden.

Es war im Sommer 1869. Feuerbach befand sich in Deutschland und das Gastmahl des Platon befand sich längst auf der Ausstellung in München. Die äußere Lage war wieder einmal von beängstigender Unsicherheit. „Was ist denn," frug ich Feuerbach bei Gelegenheit einer persönlichen Begegnung, „was ist denn mit dem jungen Leipziger Mäzen, warum greift der nicht helfend ein?" Da richtete Feuerbach sich in die Höhe, als ob er physisch wachsen wollte und erwiderte: „Lassen wir dies! Fiedler glaubt einen größeren als mich in Hans v. Marées gefunden zu haben. Warten wir's ab!"

Kein Wort weiter kam in der Sache über seine Lippen. Auch geht aus einem römischen Briefe vom 9. Mai hervor, daß die persönlichen Beziehungen zwischen ihm und Fiedler nach außenhin keine Veränderung erlitten hatten. „Fiedler ist hier," heißt es in demselben kurz; „ich stehe gut, wie immer, und bekümmere mich um nichts mehr."

Wohl nahm der allabendliche Verkehr innerhalb des Freundeskreises, dessen Kern und Mittelpunkt Feuerbach, Fiedler und Marées bildeten, seinen gewohnten Fortgang, aber in dem Verhältnis Feuerbachs zu Marées hatte offenbar eine tiefe Verstimmung Platz gegriffen. Dies erhellt aus einem Schreiben vom 11. Oktober 1868, einer Zeit, in der Fiedler von Rom abwesend war, worin es heißt: „Da ich im Umgang abends nur auf Marées angewiesen bin — der nebenbei gesagt die Schopenhauersche Philosophie zu seinem eigenen Vorteil benutzt hat, wie

vorauszusehen war — so kannst Du Dir denken, daß mein menschliches Leben zu Unmöglichkeiten führt."

Zur Erklärung dieser Briefstelle diene folgendes. Nach seiner eigenen Aussage hatte Fiedler zu jener Zeit geistig völlig unter dem Einfluß der Philosophie Schopenhauers gestanden. Schwerlich dürfte Feuerbach nach dieser Seite hin den Bedürfnissen Fiedlers entgegengekommen sein. Dingen, von denen er keinerlei Förderung für seine Kunst zu erhoffen vermochte, ging er gerne geflissentlich aus dem Wege, zumal theoretische Erörterungen über die Philosophie des Pessimismus mögen um so weniger nach seinem Sinne gewesen sein, als sie ihm eindringlich genug vom Leben praktisch demonstriert worden war.

Ganz anders Marées, dem nach dem Zeugnis aller, die ihn kannten, ein großes dialektisches Talent und Bedürfnis innewohnte. Schopenhauer war der Boden, auf dem er und Fiedler sich begegneten und einander näher traten. Letzterer war und blieb seinem innersten Wesen nach doch in erster Linie eine Gelehrtennatur; das Begriffliche lag ihm an sich doch näher, als die Welt der Anschauung; auch der Kunst stand er, wie er selbst bekannte, nicht als naiv und unmittelbar Genießender, sondern mit einem gewissen grübelnden Bedürfnis gegenüber, ihren Gesetzen, ihrer Entstehungsweise und dem Geheimnis ihrer Wirkungen nachzuforschen. Auch hierin kam ihm Marées, als Mann von unbestreitbar ungewöhnlicher geistiger Veranlagung, mit seiner bestrickenden Gabe der Rede gewiß ungleich mehr entgegen, als Feuerbach, der bei seiner positiven, von allem reinen Reflektieren freien und bis zum Unheimlichen sichern Art des Schaffens, für gelehrte, ästhetisch-analytische Untersuchungen nicht viel mehr übrig hatte, als ein ironisches Lächeln.

Heute kann selbstverständlich nur noch die Frage ein Interesse beanspruchen, welches die künstlerischen Leistungen Marées' waren, die ihn in den Augen Fiedlers als einen Feuerbach überlegenen Genius erscheinen ließen.

Marées ist niemals zu seinen Lebzeiten mit einem seiner Werke vor die Oeffentlichkeit getreten. Nur wenige hatten, als er starb, überhaupt um seine Existenz gewußt. Erst aus einer

seinem Andenken gewidmeten Schrift von Konrad Fiedler [1]) erlangte die Welt Kunde von ihm und von der Art seines Schaffens. Der künstlerische Nachlaß Marées', ein Geschenk Fiedlers an die Galerie in Schleißheim, bildet die Illustration zu dem Texte der Gedächtnisschrift. Er bildet den einzigen Ueberrest einer langen, angestrengten Lebensarbeit und besteht aus einer Anzahl von Gemälden meist größeren Umfangs. Keines von denselben kann für vollendet gelten. Gewiß, es spricht aus diesen Gebilden eine echte, durch und durch vornehme Künstlerpsyche, aber es sind Schöpfungen eines hohen Wollens, dem es an der Gabe des ruhigen, besonnenen Ausgestaltens gebrach, die allein den Meister macht. Es ist, als ob bei Marées der geistige Fieberzustand, aus dem die Idee jedes echten Kunstwerks entspringt, auch bei dem Versuch ihrer Ausführung fortgewirkt und ihren Gang beständig gestört habe; so rang der Künstler, einem Sisyphus gleich, sich täglich, stündlich die Seele wund, ewig das Ziel vor Augen um, je näher es zu rücken schien, immer wieder von vorn beginnen zu müssen.

Man wird aus dieser Geistesdisposition Marées' ohne die Gefahr eines Fehlschlusses rückwärts folgern dürfen, daß es zu keiner Zeit seines Lebens mit seinem Schaffen anders bestellt gewesen sein könne, daß es sich somit um keine positiv vorliegenden Leistungen, sondern um ein vorerst nur in Marées Vorstellung lebendiges, zukünftig zu lösendes künstlerisches Problem oder Ideal gehandelt haben konnte. Gewiß hat Marées im besten Glauben und aus innerster künstlerischer Ueberzeugung heraus Fiedler für seine Ideen zu begeistern gesucht. Ob dabei, wie Feuerbach wissen wollte, das direkte Streben mit unterlief, ihn aus der Gunst Fiedlers zu verdrängen, mag dahingestellt bleiben. Genug, Marées gelangte mit den Mitteln seiner glänzenden Beredsamkeit zum Ziel. Er verdankte Fiedlers Großmut, daß er bis zu seinem Lebensende seine ganze Zeit und Kraft in freier Muße und vollster Unabhängigkeit seinem Kunstideal widmen konnte.

---

[1]) Enthalten in „Konrad Fiedlers Schriften über Kunst“, herausgegeben von Hans Marbach. Leipzig, 1896. Hirzels Verlag.

Sie sind heimgegangen, alle drei: Feuerbach, Marées und Fiedler; uns aber, den Zurückgebliebenen, obliegt die Pflicht, zu suchen, gerecht zu sein.

Ohne Frage war auch Marées wie Feuerbach ein Kämpfer gewesen, voll hoher Ziele und von reinem Adel der künstlerischen Gesinnung. Und auch sein Leben war ein tragisches, ja es war tragischer als das Leben Feuerbachs, denn die Mächte, die ihm feindlich waren, hausten in seinem eigenen Innern, nicht, wie bei diesem, in der Außenwelt. Der Kampf, den er kämpfte, war daher seiner Natur nach niemals zu schlichten, und schwer genug mag zuzeiten das Bewußtsein der ungelösten Aufgabe auf ihm gelastet haben.

So schwer hatte Feuerbach nie zu tragen; er hatte die Welt zum Gegner, und mehr als einmal konnte es erscheinen, als sei er für immer der Unterlegene, aber in seinen eigenen Augen war doch immer er der Sieger, und dieselbe Welt, die dem Lebenden den Tribut der Anerkennung vorenthielt, schickt sich heute an, ihn dem Toten abzutragen. Als Marées aus dem Leben schied, stand die Welt in nichts in seiner Schuld. Sie hatten sich beide nicht gekannt. Einsam und fern von ihr hatte er den Kampf gekämpft, den die Natur ihm aufgebürdet und zu dem sie ihn mit unzulänglichen Kräften ausgerüstet hatte. Das war in *seinem* Leben das Tragische, aber es macht ihn für uns zum Gegenstand des tragischen *Mitleids* und nicht zu dem der Bewunderung, auf die Feuerbach Anspruch hat, der seine Aufgabe aller Welt zum Trotz siegreich löste.

Man hat geglaubt, die Bedeutung von Marées' Kunst und Lebensarbeit in einer andern Richtung suchen zu sollen, als in seinen Leistungen an sich; man hat finden wollen, es seien Töne darin angeschlagen, die in der Zukunft ihr Echo finden müßten.

Sicherlich hätte man allen Grund, es zu begrüßen, wenn die Künstler unserer oder einer Folgezeit an der hohen und lautern Kunstgesinnung, die aus den Werken Marées' spricht, ein Beispiel nehmen und es stärkend und befruchtend auf ihre eigene Gesinnung überwirken lassen wollten. Mehr von einer Kunst, als diese Wirkung fordern — selbstverständlich von ihren äußerlichen, tech-

nischen, erlernbaren Seiten dabei abgesehen — dünkt uns überhaupt nicht gerechtfertigt. Jede echte Kunst ist individuelle Geistesblüte. Es kann wohl sein, daß sie eine Richtung hervorruft, Nachahmer findet, niemals aber kann dies als ihr Zweck, als ihre Bestimmung und Aufgabe gelten.

Marées' Kunst enthält allerdings mancherlei Elemente, die unselbständige, auf die Anlehnung an andere angewiesene Begabungen zur Nachahmung anreizen können. Vor allem seine augenfälligen, aus dem Gegensatz der Horizontale und Vertikale entwickelten Grunddispositionen und das Struktive in der Anordnung seiner Gestalten; sodann die fast ausschließliche Anwendung des Nackten im Sinne des Gattungsmäßigen, unter Verzicht auf das Individuelle; ferner die Ausscheidung von allem, was auf eigentliche Handlung, seelisches Leben, Leidenschaften und Temperament, mit einem Worte Bezug auf das hat, was als geschichtlicher Inhalt dem menschlichen Leben innere Bedeutung verleiht. Seine Gestalten führen ein hesperidisches, man möchte sagen vegetatives, paradiesisches Dasein ohne Schuld und Schicksal. Eine solche Welt der fiktiven Vorstellung vermag aber nur die höchste Vollendung, nur die vollste künstlerische Beherrschung der Form auf die Dauer vor dem Eindruck einer ermüdenden Eintönigkeit zu bewahren.

Marées' Kunst hätte Feuerbach keinerlei neue Aufschlüsse geben können; seinem Geiste hätte sie zu enge Schranken gezogen. Das von allem begrifflichen und stofflichen Interesse abgelöste, aus der reinen Anschauung Resultierende in der Kunst war auch in seinem Bewußtsein längst zu klarster Vorstellung entwickelt; aber seinem künstlerischen Empfinden genügte dies nicht; in der bloßen Form der bloßen Erscheinung erschöpfte sich ihm die Natur noch lange nicht in ihrer Fülle und ihrem ganzen Reichtum. Ihm waren seelische Vorgänge, Konflikte der Leidenschaft, menschliches Handeln, mit einem Wort das gesamte Leben, als Gegenwart und in seiner geschichtlichen Ueberlieferung, ebensogut Natur, die durch das Medium von Gebärde, Geste und Ausdruck in das Gebiet der Anschauung hinübergreifen. Sie fordern nur, um in der Kunst Berechtigung zu haben, das Schwierigste, nämlich ihre

Darstellung in künstlerischem Sinne. Eine Aufgabe, die Feuerbach in die kurzen Worte faßt: Im Positiven die Poesie festhalten, was Wenigen gegeben scheine.

Ihm erschien dem Reichtum und der Schönheit von Natur und Leben gegenüber alle menschliche Erfindung als Armut und Selbstüberhebung. Noch in seinem 47. Jahre bekennt er: „Noch heute haben meine Skizzen nur halben Wert und erst wenn ich der Natur gegenüber das Richtige erkannt, kommt der eigentliche Geist hinein."

In Summa war das alte und immer und ewig neue Thema — nicht zu verwechseln mit Schema — von Feuerbachs Kunst: die Außenwelt in ihren adelichen, typischen und charakteristischen Erscheinungen zum Bilde zu verdichten, nach Erfordernis auf der Grundlage eines gedanklichen Inhalts, als Mittels zur reicheren und wirksameren Entfaltung jener Absicht. Weder einem alten Niederländer noch Italiener gegenüber würde es nötig gewesen sein, darüber so viele Worte zu verlieren.

Die vier Jahre von 1865 bis Schluß 1868, in denen das platonische Gastmahl in der Idee ausreifte und allmählich feste Gestalt gewann, gehören zu den allerfruchtbarsten in Feuerbachs Leben. Nicht nur daß in diesem Zeitraum die große Hauptarbeit Stufe um Stufe weitergeführt und ein großer Teil der für Schack bestimmten Arbeiten abgeliefert wurde, auch noch eine ganze Reihe anderer Werke ist daneben entstanden, oder der Vollendung mehr oder weniger nahe gerückt und zwar Werke von zum Teil sehr beträchtlichem Umfang, wie die in der Nationalgalerie in Berlin befindlichen, unvollendet gebliebenen: Medea und Amazonenschlacht, ferner Orpheus und Eurydike in der Unterwelt, die zweite Iphigenie u. a. m. Besonders nachdem Feuerbach der beengenden Fesseln ledig zu werden anfing, die das Verhältnis zu Schack ihm auferlegt hatte und er sich wieder ganz auf sich selbst gestellt wußte, entwickelte er im Gefühl der zurückgewonnenen Freiheit eine geradezu erstaunliche Produktivität.

Wir haben die Schackschen Gemälde bereits alle im Zusammenhang besprochen. Soweit die übrigen Arbeiten, als vollendet,

die Signatur dieser Jahre tragen, heben wir im nachfolgenden die namhaftesten hervor, zugleich unter einer gesonderten Zusammenstellung der eigentlichen Nannabilder.

Zunächst ist zur Entstehungsgeschichte des Ricordo di Tivoli, in seiner bereits besprochenen Gestalt, als Original und Kopie, noch nachzutragen, daß beiden eine dritte Behandlung des Gegenstands voraufging, von der wenigstens ein liebliches Bruchstück unter der Bezeichnung Idylle von Tivoli, oder Singendes Mädchen erhalten ist. (Verz. Nr. 463). Nach dieser Darstellung war das Mädchen, das jetzt in beiden Bildern übereinstimmend in scharfer Profilierung auf der Felsenanhöhe sitzt, von vorn gesehen; dagegen der die Mandoline spielende Knabe, jetzt en face, dem Mädchen im Profil zugewandt[1]).

Der Empfindung des Künstlers widerstrebte mitten in der Arbeit diese Haltung der beiden Figuren, die den Schein und die Bedeutung des Beabsichtigt-Beziehungsvollen erwecken konnte. Eben im Begriff, das Ganze zu überstreichen, gelang es dem Einspruch eines hinzutretenden Freundes, wenigstens das Bildnis des Mädchens vor dem Untergang zu retten und sich den Besitz dieses Fragments zu sichern.

Das Bild: Mädchen mit Kind am Meeresstrand (Bestellung einer Pariser Dame) versetzt uns an die Ufer von Porto d'Anzio, einer Szenerie, der wir in der Folge noch in manchem Werke des Meisters begegnen werden.

Wir erblicken eine lebensgroße, im Uebergangsalter zur Jungfrau stehende Mädchengestalt, die dem Beschauer aus dem Bilde heraus entgegenschreitet. Auf ihrer linken Schulter ein Wassergefäß tragend, hält sie an der Rechten ein nacktes Kind, das zu ihren Füßen im seichten Uferwasser kniet und nach einer von den Wellen ans Gestade getriebenen Meerschnecke greift. Das Mädchen, das mit dem Ausdruck schwesterlicher Zuneigung den Blick zu demselben herniedersenkt, zögert im Weiterschreiten, um das Kind in seinem Spiele gewähren zu lassen.

[1]) Unter den in Berlin in der Nationalgalerie befindlichen Handzeichnungen Feuerbachs sind hierauf bezügliche Entwürfe.

Die Gestalt des Mädchens, die sich dunkel umrissen von den lichtgrauen Tönen einer leicht bewölkten Sciroccoluft abhebt, in deren weiche Trübe das Ganze getaucht erscheint, überragt die tiefliegende Linie des Meerhorizonts. Die Skala der in dem Bilde enthaltenen Farbtöne ist eine verhältnismäßig geringe, aber in sich so fein gestimmt und abgestuft, daß die erzielte Wirkung als eine, auf eine rein malerische Absicht abzielende gelten könnte, wenn das Bild nicht zugleich in der Form so sehr streng durchgebildet wäre.

Die ungemein liebenswürdige Darstellung zählt zu den reizvollsten Arbeiten Feuerbachs auf dem Gebiete des lebensgroßen stilvollen idyllischen Genres, das er wohl eigentlich neu geschaffen hat und worin er der Welt den Beweis lieferte, daß bei jeglichem Stoffe die Behandlung im großen zulässig ist, sofern es eben dem Künstler gelingt, den Gegenstand groß zu fassen und mit wirklichem Lebensgehalt zu erfüllen.

An dieses Bild knüpfte sich für Feuerbach eine sehr erfreuliche, in seinem Leben völlig vereinzelte Erfahrung. Die Empfängerin war in so hohem Maße davon befriedigt, daß sie eine namhaft höhere, als die ausbedungene Summe dafür anwies. Aber freilich, sie war Französin [1]). Die Sitte diesseits des Rheines war Mäkeln am Preise.

Derselbe Gegenstand hat den Künstler später zu einer nochmaligen Behandlung angeregt. Da diese zweite Darstellung die Reihe der ungeschichtlichen, gemeinhin unter dem Begriff des Genres verstandenen Gemälde Feuerbachs, als ein ganz vereinzelter Ausläufer, abschließt, möge es gestattet sein, die Besprechung des Bildes an dieser Stelle einzuschalten. Es führt den Titel Strandbild, hat ebenfalls Höhenformat, hat aber erheblich größere Verhältnisse, als die erste Bearbeitung. Der szenische Hintergrund ist derselbe; aber aus der en face-Figur des Mädchens ist eine hochgewachsene Frauengestalt geworden, die nicht, wie dort, dem Beschauer entgegen, sondern in Rückenwendung ins Bild hineinschreitet. Das Wassergefäß hoch zu Häupten mit der Linken

[1]) Frau Benares in Paris.



Strandbild 1871



Mandolinenspieler 1868

emporhaltend, das Haupt im Profil gesenkt, haftet ihr Blick mit mütterlich zärtlichem Ausdruck an dem zu ihren Füßen kauernden Kinde, das ebenfalls nach einer Muschel im Wasser greift. Der Augenpunkt ist auch hier so tief gewählt, daß die Gestalt der Frau hoch über die Linien der fernen Felsenküste emporragt und selbst die Scheitelhöhe des Kindes noch den Horizont überschneidet, was dem figürlichen Teile des Bildes ein eigenartiges Gepräge der Großheit verleiht, ohne im Widerspruch zur Schlichtheit des Vorgangs zu stehen.

Koloristisch ist das Bild, das eine ähnliche Sciroccostimmung aufweist, wie das Schwesterbild, mit einem kaum größeren Aufwand an Mitteln wie dieses, zu einer ungleich leuchtenderen Wirkung gesteigert, weil es mehr im eigentlichen Tagesglanz gedacht und durchgeführt ist.

Während der Blütezeit des Schackschen Einflusses, der sich besonders in dem Gemälde „Laura in der Kirche" zeigt, entstand aus gleicher Stimmung heraus ein Bild, das diesem stofflich und geistig gar sehr verwandt ist, nämlich Laura im Park. Es hat gleich jenem Querformat und genau dieselben Maße, war somit wohl auch äußerlich als Gegenstück gedacht. Eine Felsenschlucht füllt den ganzen Raum, in deren Mitte eine Quelle in mäßigem Gefälle niederfließt. Zur Rechten, auf einem von Lorbeergebüsch umwachsenen natürlichen Sitze ruht Laura, tief in ein Buch versenkt. Zur Linken führt ein Treppenaufstieg zu einer von Oliven bestandenen Lichtung, in der sich die Gestalt Petrarkas dunkel gegen die Luft abhebt. Das Landschaftliche überwiegt, trägt auch einen so ungleich größeren Charakter, als der figurale Teil des Bildes, daß dieser mehr als Staffage, wenn auch bedeutsame Staffage, wirkt; denn das lichte, auf dem dunkeln Lorbeer sich scharf abhebende Profil Lauras ist von hohem Liebreiz und fesselt bei näherem Zusehen durch Reinheit, Anmut und Intelligenz des Ausdrucks. Wie in der Kirchenszene ist sie auch hier blond.

Bemerkt zu werden verdient, daß Feuerbach auch in diesem Bilde, wie öfters bei seinen Frauen, unbekümmert um das historische Kostüm, naiv und sorglos die modische Kleidung seiner Zeit verwertete, wo sie ihm irgend brauchbar erschien, so in Francesca

da Rimini und in Teilen von Laura in der Kirche u. a. m.; selbstverständlich aber in erster Linie in ungeschichtlichen Darstellungen, wie im Schackschen Familienbilde und dem nächstfolgenden Gemälde, dem Mandolinenspieler.

Der Mandolinenspieler, auch Familienszene benannt, zeigt eine sitzende Frau, lebensgroßes Kniestück, mit einem nackten Kinde im Schoße, neben ihr, etwas zurück, die Gestalt eines jungen Mannes, der die Mandoline spielt. Zu Häupten beider wölbt sich von Granatbaum ein dichtes Laubdach, in dessen Schatten die Figur des Mannes sich halb verliert.

Obgleich in dem Bilde Form und Zeichnung mit einer fast an Härte streifenden Schärfe betont sind, zählt es doch zu den entschieden koloristisch gedachten Werken des Meisters. Die vom vollen Tageslicht beschienene Gruppe der Mutter mit Kind bildet zu den tiefschattigen Partien des Hintergrundes einen durchaus malerisch gedachten Gegensatz, dessen harmonische Ausgleichung dabei mit großer Meisterschaft durchgeführt ist. Es ist in seiner Art auch eine Freilichtstudie, aber von südlichem Charakter und im Sinne einer stilvollen Lösung des Problems, d. h. der Künstler läßt sich daran genügen, das Wesentliche in den Freilichtkontrasten zu betonen, jedoch unter Vermeidung der Wiedergabe jenes Spiels von kleinlichen Reflexen und aufdringlichen Blitzlichtern, mit welchen dem Laienauge so oft Schwierigkeiten vorgetäuscht werden, die in Wirklichkeit nichts als ebenso billige wie bequeme Auskunftsmittel sind, um die Hohlheit und innere Leere des Werkes zu verhüllen, und weil unruhig, unkünstlerisch wirken.

In den jugendlichen Zügen des Mannes entdeckt man unschwer des Künstlers eigenes Bild. In der Frau begegnen wir zum letztenmale dem Bilde der Nanna. Dies läßt annehmen, daß das Gemälde in seinen Anfängen noch aus früheren Jahren herrührt, wieder hervorgeholt wurde und 1868 seine Vollendung erlangte. Die Erinnerung an die Vergangenheit mochte in des Künstlers Seele verwunden sein, daß er den wohl bereits fertigen Kopf der Frau stehen ließ, die fünf Jahre hindurch seinen Frauengestalten fast ausschließlich ihre, oder den ihrigen wenigstens verwandte Züge lieh.

Diese häufige Verwendung ein und desselben Frauenkopfes ist Feuerbach bekanntlich mit ganz besonderer Hartnäckigkeit zum Vorwurf gemacht worden.

Daß keine geringeren als Lionardo da Vinci, Raphael, Tizian, Palma vecchio, Luini, Andrea del Sarto, ja mehr oder weniger alle alten Meister sich dieses vermeintlichen Vergehens zum Teil in viel höherem Maße schuldig gemacht haben, schien die Welt sich nicht erinnern, oder dem Lebenden nicht das gleiche Recht zuerkennen zu wollen.

Da der Tadel überdies auch heute noch häufig auf die Zeit ausgedehnt zu werden pflegt, in der Nanna nicht nur aus dem Leben, sondern, was entscheidender ist, längst aus der Ideenwelt des Künstlers ausgeschieden und neuen Vorbildern gewichen war, möge bei dieser Gelegenheit einiges zur Berichtigung gesagt sein.

In allen nach 1866 datierten oder entstandenen Werken Feuerbachs darf man Nanna überhaupt nicht mehr suchen wollen. Wenn sich in seinen späteren Frauenköpfen, bei oberflächlicher Betrachtung, noch ein Zusammenhang mit Nanna zu ergeben scheint, so hat dies seinen Grund nur in dem Umstand, daß Lucia Brunacci, Feuerbachs späteres weibliches Hauptmodell, mit Nanna die allgemeine Aehnlichkeit der römischen Rasse und gewisse Aeußerlichkeiten teilte, so dieselbe Fülle tiefschwarzen und gleichgeordneten Haares, denselben tiefen Haaransatz und übereinstimmenden Bau des Schädels; aber die Physiognomie selbst zeigt eine größere Weichheit in den Linien und Formen und bei weitem nicht die herbe Strenge im Ausdruck, wie Nanna. Was aber bei dieser die Gleichartigkeit betrifft, die ihrem häufigen Auftreten bei Feuerbach anhaften soll, so wird jeder nicht Voreingenommene bei einer wirklich kritisch vergleichenden Prüfung sich alsbald überzeugen müssen, daß die angeblich darin herrschende Uebereinstimmung eine sehr bedingte ist, da die Porträtähnlichkeit oft sehr fraglich ist und in vielen Fällen offenbar gar nicht streng beabsichtigt war. Vielmehr wird sich bei näherem Zusehen statt der Uebereinstimmung eine Fülle von geradezu gegensätzlichen Charakterisierungen und Unterschieden ergeben, so daß

die Aehnlichkeit dabei tatsächlich nur eine sehr nebensächliche Rolle spielt [1]).

Einzelne Köpfe dürfen allerdings als wirkliche Porträtbildnisse Nannas angesprochen werden, wie gerade im Mandolinenspieler; denn genau in derselben Fassung kehrt sie in einem Einzelbilde wieder, in derselben Laube, nur mit vertauschten Rollen, indem sie hier die Mandoline spielt [2]). Auch hat dieses Bild mit dem Mandolinenspieler die wie in Metall ziselierte Schärfe der Zeichnung gemein, wie sie kaum in einem andern Werke Feuerbachs wiederkehrt, dagegen sind die greifenden Hände darin von unvergleichlicher Schönheit, Vollendung und innerem Leben.

Nanna erscheint in Feuerbachs Kunst zum erstenmal in der Dresdener Madonna, dann unter den Begleiterinnen des Ariost und als Iphigenie; ferner unter den Frauen der Pieta, sowie als Francesca, Julia und Laura. In den zahlreichen Werken, in denen sie selbständig, als Einzelfigur, auftritt — diese halten sich durchweg alle in den Grenzen des Brustbilds und Kniestücks — führt sie die verschiedenartigsten Namen und Bezeichnungen. Von den hervorragendsten darunter sind zu nennen: eine Iphigenie (Verz. Nr. 394) und das Bildnis einer Römerin bei Schack. Wir heben des weiteren noch hervor:

Bianca Cappello, eine Gestalt, die in der Gesamtanlage einige Verwandtschaft mit der Darmstädter großen Iphigenie hat. Freilich rein äußerlicher Art, da es sich hier um eine fast modern zu nennende Erscheinung handelt, ja sie bildet in jedem Sinne das geistige Widerspiel zu jener. Dort die Verkörperung einer tiefelegischen, die Seele ganz in Bann haltenden Sehnsucht, begleitet von müder Lässigkeit in der Gesamtbewegung; hier straffe, gebieterische Haltung, herber Ausdruck in den harten Zügen, im

---

[1]) Der Versuch, von den Nannabildern Feuerbachs (sie sind im Verzeichnis seiner Werke namentlich aufgeführt) einmal eine Gesamtausstellung ins Werk zu setzen, gehörte in das Bereich der lösbaren Aufgaben des modernen Ausstellungswesens. Durch öffentlichen Aufruf gelangte dann wohl auch ein oder das andere verschollene Bild wieder zur Kenntnis der Welt.

[2]) In der Hamburger Kunsthalle.



Bianca Cappello 1864



Poesie 1862

kraftvollen Schnitt des Mundes die starre, von Selbst- und Ehrsucht beherrschte Willensstärke. In schwarzem Gewand und Schleier, Perlenschnüre in den Flechten ihres dunkeln Haares, Hals, Arm und Brust mit reichem Goldschmuck geziert, thront sie auf ihrem Sitze. Eine weiße Marmorarchitektur und ein Stück lichter Himmel bilden einen überaus wirksamen koloristischen Gegensatz zu der düsterfarbigen Frauengestalt.

Welch ein Kontrast zu der gleichzeitig entstandenen Lesbia mit dem Vogel[1]). Feuerbach ist zu diesem Bilde durch Theodor Heyses Catullübersetzung angeregt worden. Wie Bianca Cappello ist auch Lesbia lebensgroßes Kniestück; beide Bilder stimmen genau in den Maßen überein und bilden nicht nur in der Gesamtanlage und durch die Gegenüberstellung, sondern auch in der Charakteristik und allem Aeußerlichen, so in Tracht und Umgebung, hauptsächlich aber auch koloristisch, ein so ausgesprochenes einander ergänzendes Widerspiel, daß die Annahme, sie seien als Pendants gedacht, um so berechtigter ist, als sie nebeneinander gemalt wurden. Dem ehrsüchtigen, mit der Intrigue im großen Stile vertrauten Weibe ist das leichtlebige Mädchen gegenübergestellt, das in heiterer Rückhaltslosigkeit sich zu müßigem Zeitvertreib lachend dem denkbar harmlosesten Spiel überläßt. Bianca in ihrer herrischen Haltung hat den Blick wie abwesend ins Weite gerichtet, Lesbia, nachlässig zurückgelehnt, wendet ihr ganzes Interesse dem kleinen buntgefiederten Günstling zu, der halb ängstlich, halb zutraulich, auf dem Rücken ihrer Hand sich ihr entgegenbewegt. Bianca im Zwange einer hochschließenden Tracht im eintönig düsteren Schwarz, Lesbia im losen, hellfarbig schimmernden Gewand; dort eine hartlinige, farblose Architektur, hier ein buntschillernder, von einem leichten Windzug bewegter Vorhang, der die Strahlen des Sonnenlichts bricht.

Das Bild der Lesbia steht an Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit in der Ausführung nicht ganz auf der Höhe der technischen Vollendung, wie die Cappello; wenigstens nicht in seinen nebensächlicheren Partien. Die übermäßig breite Primabehandlung

[1]) [S. meine Anmerkung zu den Nummern 446 und 447 des Verz.]

stimmt nicht so recht zu der Intimität, oder, wenn man will, Geringfügigkeit des Vorgangs.

Es wird in den Arbeiten aus dieser Zeit zusehends deutlicher, wie es den Künstler in der Form- und Farbgebung Schritt für Schritt in die vom Gastmahl bedingten Bahnen hinüberdrängt. Sie können mehr oder weniger alle halb als technische Vorstudien zu der im Hintergrund stehenden großen Arbeit gelten, die die Anschauung des Künstlers beherrschte und umgestaltete.

Bianca Cappello liefert freilich zur selben Zeit den Beweis, wie wenig Feuerbach, auch in seiner verrufenen „grauen Periode", verlernt und aufgehört hatte, wo er wollte, ein großer Kolorist zu sein, auch in dem Sinne, wie die Welt es nimmt.

Aus der langen Reihe von Ideal- und Charakterbildnissen nach Nanna, die allein schon ausreichen würden, Feuerbach unter den größten Meistern aller Zeiten einen Ehrenplatz zu sichern, heben wir noch ferner hervor:

Lukretia Borgia[1]), dann Virginia[2]), auch „Die schwarze Dame" genannt, des weiteren eine Tamburinschlägerin[3]), sowie einen Domino[4]), weiß gewandet mit einer schwarzen Halbmaske in der Hand, sämtlich lebensgroße Kniestücke; Frauenbildnisse größten Stils, von einem geheimnisvoll dämonischen Reiz des Ausdrucks und einer Technik von fehlloser Meisterschaft.

Unter den zahlreichen Brustbildern nach Nanna nennen wir, insoweit sie einen besonderen Namen führen, eine Iphigenie[5]), eine Poesie[6]), eine römische Improvisatrice[7]), letztere zwei lorbeerbekränzt, und eine mit Weinlaub bekränzte Bacchantin[8]).

Charakteristisch für alle Nannabilder ist, daß sie bis auf etwa drei, ohne Ausnahme alle reine Profilköpfe sind. Will man sich in bezug auf Aehnlichkeit so recht von der Grundverschieden-

[1]) Verz. Nr. 445.
[2]) Verz. Nr. 391.
[3]) Verz. Nr. 390.
[4]) Verz. Nr. 387.
[5]) Verz. Nr. 384.
[6]) Verz. Nr. 395.
[7]) Verz. Nr. 405.
[8]) Verz. Nr. ?

heit in ihrer Auffassung überzeugen, so vergleiche man die weichen Züge der lieblichen Poesie mit den kraftvollen Formen und Profillinien der Bacchantin, und man wird die inspirative Freiheit erkennen, mit der der Künstler der Natur gegenüber zu Werk ging.

Die nun folgenden zwei Gemälde, Frühlingsbild und Im Frühling betitelt, wirken nach der ganzen bisherigen Tätigkeit Feuerbachs als reine Ueberraschung, obwohl beide sowohl nach Stoff, wie nach Größe, zum Anspruchlosesten gehören, was aus seiner Hand hervorging. Sie zeigen uns den Meister von einer durchaus neuen Seite, die zu der Ideenwelt, die ihn gerade um diese Zeit im Innersten bewegte, in einem so strikten Gegensatz steht, daß man sich versucht fühlen könnte, die beiden Werke für Kinder einer flüchtigen Laune zu halten, erführe man nicht aus seinen Briefen, welchen Wert er auf sie legte.

Bis jetzt hatte Feuerbach für das Leben in seiner modern gesellschaftlichen Gestalt, wie es ihn unmittelbar umgab, scheinbar kein Auge besessen; wenigstens hatte ihm sein äußerlicher Habitus kein besonderes künstlerisches Interesse abgewinnen können; höchstens hatte er ihn gelegentlich einmal in Zufälligkeiten verwertet. Nun, urplötzlich fühlt er sich dazu angeregt und seltsam genug inmitten der Arbeit am Symposion, gleichsam als lockte es ihn, den Typen von Alt-Athen Menschen aus seinen Tagen gegenüber zu stellen, in dem Gewande, wie es unter dem Gebote der wandelbaren Mode heute aufkommt, um morgen wieder zu verschwinden. Es reizte ihn vielleicht auch, den Beweis zu liefern, daß echte Kunst das Vermögen besitze, der vergänglichsten Erscheinung Dauer, der an sich unberechtigtsten Form Wert zu verleihen, indem es sich in diesem Falle immer nur darum handle, daß in den Kleidern wirkliche Menschen stecken, da auch im schönsten antiken Gewande sich eine Puppe bergen kann.

Die beiden Bilder stellen Szenen im Freien dar. Aus ihrer ganzen Art darf man wohl schließen, daß die Anregung dazu aus bestimmten Anlässen hervorging.

Das Frühlingsbild stellt eine Gartenszene dar, in Höhenformat. Vier Frauengestalten, in moderner sommerlicher Tracht, sind auf Vorder- und Hintergrund verteilt, die eine Mandoline spielend, zwei zuhörend, die vierte im Hintergrund Blumen pflückend. Diese ist stehend, die andern drei sind sitzend im Vordergrund gruppiert. Unverkennbar sind alle Porträt; wir begegnen ihnen auch zum Teil im andern Bilde wieder. Sie heben sich mit ihren lichten Gewändern hell ab gegen das lenzfrische Grün der hügelig hochaufsteigenden, blumen- und blütenerfüllten Landschaft, die nur nach einer Seite eine Lücke für ein Stück Himmel offen läßt. Das Ganze ist von feinster, liebevollster Durchführung.

Im Frühling, einem Bild in Querformat, eröffnet sich dem Beschauer der Ausblick auf eine weite, sanfthügelige, von einem ruhigen See durchschnittene Landschaft. Sechs Frauengestalten, in einem Halbkreis angeordnet, füllen den Vordergrund. Den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet eine stehende Figur, um welche sich die übrigen, zwei zur Linken, drei zur Rechten des Beschauers, sitzend anreihen. Genau dieselbe Gestalt befindet sich auch im vorgenannten Bilde, wie hier, ganz in Weiß gekleidet; nur bricht sie in jenem Blüten von einem Baume, hier aber erblicken wir sie mit einem Notenblatt in den Händen, erhobenen Hauptes, wie in weltvergessener Begeisterung in Gesang verloren. Es ist eine jugendliche Gestalt, die ganze Erscheinung von überaus jungfräulicher Anmut und im Ausdruck von fast kindlicher Reinheit. Irren wir nicht, findet sich ihr weiches, licht auf der hellen Luft stehendes Profil ein zweitesmal im Ricordo di Tivoli, wo sie in ähnlicher Weise, nur noch jugendlicher, mädchenhaft gebildet, ebenfalls die Kunst des Gesanges übt. Immer aber ist sie auch jetzt noch die jüngste unter den ihr teils akkompagnierenden, teils zuhörenden Freundinnen. Ja, es könnte fast erscheinen, als seien die andern nur dazu da, um diesem reinen, noch von keinem Erdenleid getrübten und von keiner Leidenschaft berührten Mädchenbilde zur Folie zu dienen; denn in die Züge einzelner davon hat der Ernst des Lebens offenbar schon bestimmtere Linien gezogen; leise Melancholie spricht aus den Mienen der einen, aus

dem Antlitz der andern in Uebereinstimmung mit ihrem Trauergewande schmerzliche Schwermut. Eine jede gibt ihr eigenes Rätsel zu lösen auf, was der anspruchslosen Schöpfung einen eigentümlichen Reiz des Geheimnisvollen verleiht.

Das Schema der Komposition ist höchst einfach. Die senkrechte Ueberschneidung der landschaftlichen Horizontallinien findet ihr milderndes Gegengewicht in den von links und rechts diagonal gegen die Mitte zustrebenden Grundlinien der Seitenfiguren. Zeichnerisch ist überall nur das Wesentliche, ohne ängstliche Beachtung des Details, herausgehoben, dies aber mit einem solch sichern Gefühl und klaren Verständnis für das charakteristisch Bedeutsame, daß man doch nirgends den Eindruck des Leeren oder Konventionellen empfängt. Aus den Köpfen besonders spricht eine solche Fülle von individuellem Leben, wie es sich nur dem Blicke eines Künstlers offenbart, der die Natur nicht allein von ihrer Außenseite sieht, sondern den Reflex des seelischen Innenlebens auf der Oberfläche darzustellen versteht. Es ist ein Genre, wie es eben nur ein Meister schaffen kann, der auf dem Gebiete der großen Historie zu Hause ist.

Der Grundton des Bildes, nur mehr ins Lichte gestimmt als das vorige, ist ein feines Silbergrau. Geradezu überrascht aber dabei die Art, mit der die einzelnen Farbenwerte in ihrer ungebrochenen Energie eingesetzt sind, und trotzdem, daß sie anscheinend unvermittelt nebeneinander stehen, sich doch zu einheitlicher und harmonischer Gesamtwirkung zusammenschließen.

Das Bild fand bei seinem Erscheinen ganz besonders wenig Gnade vor der Welt. Feuerbach war in den letzten fünf Jahren verhältnismäßig sehr selten mehr an die eigentliche Oeffentlichkeit getreten. Der größte Teil seiner Arbeiten war unmittelbar aus seinem Atelier in Rom in die Schacksche Galerie oder sonst in Privatbesitz gewandert. Nun er wieder vor die Welt zu treten veranlaßt war, sollte sich auch das alte Schauspiel erneuern, daß die berufsmäßige Kritik so ziemlich über alles, was er brachte, wie über eine gemeinschädliche Sache herfiel. Von jeher war es Gebrauch gewesen, wenn Feuerbach sich im Geiste der großen Historie einer monumentalen Ausdrucksweise befliß, ihn der falschen Originalitätssucht

und des Größenwahns anzuklagen. Nun er sich zur Abwechslung einmal der Schilderung der lebendigen Gegenwart zuwandte, verstand man ihn und verzieh man ihm erst recht nicht, weil seine Art, sich groß und einfach auszudrücken, gerade hier doppelt gegen alles Hergebrachte verstieß.

Voll Unmut äußerte sich der Künstler eines Tages den Anfechtungen gegenüber, die er um dieses harmlos liebenswürdigen Bildes willen zu erleiden hatte: „Ich habe es in drei Tagen, ich möchte sagen, hingeschrieben, wie einer eine Elegie oder sonst ein Gedicht hinschreibt, und nun kommen sie und fallen darüber her mit einem Maßstab, als ob es sich um eine verfehlte Tragödie handle.“ Und wie über Gegenstand und Ausführung, ja noch leidenschaftlicher, eiferte man gegen das vermeintlich farblos graue Kolorit des Bildes, das allerdings weder mit den hergebrachten konventionellen Vorstellungen von Farbe stimmte, noch mit seiner eigenen bisherigen, den Venetianern nachempfundenen Malweise mehr etwas gemein hatte. Er hatte gelernt, der farbigen Erscheinung der Welt mit unbefangenem Auge entgegenzutreten und zum Bedürfnis den Mut, die Dinge so zu malen, wie er sie sah und als wahr empfand.

Feuerbach bezeichnet diese beiden Bilder, zum Unterschied von seiner übrigen Kunst, als „elegante“. Die Erfahrungen, die sie ihm eintrugen, waren für ihn schmerzlicher, als sie es bei mancher von der Welt abgelehnten bedeutenderen Schöpfung gewesen waren; er hing persönlich an den Werken, an die sich für ihn wertvolle Erinnerungen knüpfen mochten. Wohl infolge dieses Mangels an Verständnis und Aufmunterung hat er sich nie wieder versucht gefühlt, das Leben von dieser Seite darzustellen. Etwas Erfolg und Anerkennung, und wir würden an solchen Dingen, bei der Leichtigkeit und Raschheit, mit der er sie prima auf die Leinwand hinzuschreiben verstand, wohl noch manche liebenswürdige Nummer mehr zu verzeichnen Anlaß gehabt haben.

Unterm 2. Dezember 1867 erwähnt Feuerbach, daß als ein neuer Gast ein unterweltlicher Orpheus in seinem Kopfe spuke. Der Stoff hatte ihn indessen schon früher beschäftigt, da er bereits 1866 während seines Aufenthalts in Berlin an seine Mutter

die Bitte richtete, ihm die „Orpheusskizze“ nach München mitzubringen. Dies geschah wohl in der Hoffnung, Schack dafür zu interessieren.

Die Anregung zu dem Bilde empfing der Künstler bei Gelegenheit einer Privataufführung des Gluckschen Orpheus, der er während eines Aufenthalts in Heidelberg angewohnt hatte. Auf diesen Umstand bezieht sich eine Briefstelle, in der er der Hoffnung Ausdruck verleiht, Orpheus werde seiner musikalischen Entstehung Ehre machen.

Unterm 28. Dezember 1868 meldet er seine Vollendung; da das Bild mit der Jahreszahl 1869 signiert ist, muß angenommen werden, daß er nochmals die bessernde Hand anlegte.

Orpheus und Eurydike in der Unterwelt ist ein von wahrhaft hellenischem Geiste getragenes Werk und doch im Eindruck dabei von einer verblüffenden Gesamtwirkung.

Orpheus, die Lyra in der Rechten, mit der Linken Eurydike sich nachziehend, die wie im Halbschlaf dahinwandelt, strebt, machtvoll vorwärtsstürmend, der Oberwelt entgegen, die sich durch einen aus der Höhe hereinbrechenden Lichtstrahl ankündigt. Von diesem Lichte förmlich überströmt, ziehen die beiden Gestalten am Auge des Beschauers vorüber. Der düstere Hintergrund von spärlich erhelltem Felswerk, an dem ihr Pfad vorüberführt, läßt sie in ihren lichten Gewändern doppelt leuchtend heraustreten. Obschon die Farbe auf das allerbescheidenste Maß selbständiger Geltung zurückgedrängt ist und trotz der überwiegenden Betonung der formalen Seite, liegt unverkennbar eine ganz entschiedene malerische Absicht vor, nur beruht sie mehr auf dem Gegensatz von Helle und Tiefe, als im Spiele farbenreicher Kontraste, und bedingt wesentlich die eindringliche Wirkung des Bildes.

Feuerbachs Orpheus gehört nicht zu der Gattung schemenhafter Gestalten mit klassisch profilierter Larve, hinter der wir vergebens nach dem Reiz des bewegten und erregten inneren Lebens suchen. Der Kopf ist keine Nachäffung des hellenischen männlichen Idealkopfes, in diesem Sinne sogar kaum eigentlich schön zu nennen, aber er trägt dafür die glaubwürdigen Züge eines wirklichen erdgeborenen Menschen, mit dem Gepräge einer geistes- und willensstarken Persönlichkeit.

Im vollsten Gegensatz zu Orpheus, in dessen Gestalt, Gang und Gewänderwurf alles Leben und Bewegung ist, steht Eurydike. Gesenkten Hauptes, das Auge zur Erde geheftet, mit einem Ausdruck, als schwebe sie in einem schönen Traume, folgt sie befangen ihrem stürmischen Führer. In ihrer Haltung liegt etwas von der statuarischen Ruhe der Pudicitia. Nur in den unteren Partien ihres senkrecht niederfließenden Gewandes ist in wenigen charakteristischen Faltenbrüchen das Nachschleppende ihres Ganges angedeutet. Gleichwohl ist der Eindruck, den man von der anscheinend leblosen Gestalt empfängt, weder der des wirklich Leblosen, noch des geisterhaft Visionären. Sie gleicht dem Bilde einer Schlafwandlerin, an der der Erdgeist noch vollen Anteil hat. Wir empfinden genau, es bedarf nur des befreienden Weckrufs, nur des ersten erwärmenden Sonnenstrahls, und durch die in lethargischem Banne liegenden Glieder ergießt sich alsbald ein Strom neuen warmpulsierenden Lebens. Einen besonders sprechenden Ausdruck findet das Latente dieses Zustands in der gleichsam lastlos auf der Schulter des Orpheus ruhenden, dabei vollendet schönen Hand der Eurydike. Ein Kopf von antik schöner Einfachheit krönt die Gestalt. Er liefert den Beweis, daß das klassische Profil bei aller Strenge die größte Innerlichkeit des Ausdrucks und individuelles Leben in sich vereinigen kann; nur muß ein starkes uud gesuud entwickeltes Naturgefühl dem Künstler dabei zu Hilfe kommen und ihm über die Schablone hinweg zu jener Einheit von Idealismus und Realismus verhelfen, auf der das Wesen des natürlichen Stils beruht.

Mit den bis jetzt aufgeführten Werken aus der Periode des platonischen Gastmahls ist die Reihe der hervorragenderen, eigentlich beendigten Arbeiten erschöpft. Die Besprechung der zweiten Iphigenie bleibt für eine spätere Zeit aufgespart, da das Bild in der Form von 1868 nicht bestehen blieb, sondern zum Zweck einer nochmaligen Ueberarbeitung nach Rom zurückging, um schließlich die Signatur vom Jahre 1871 zu erhalten. Die Besprechung des Restes der künstlerischen Ernte dieser Jahre, der die Untermalungen der Berliner Medea und Amazonenschlacht, sowie des Urteils des Paris umfaßt, erfolgt der Uebersichtlichkeit wegen ebenfalls besser in dem



Orpheus 1869

Zeitpunkt, in dem diese Themen den Künstler vorwiegend und abschließend beschäftigen. So kehren wir zum Verfolg der Arbeiten am Symposion zurück, die jedoch nur noch von sehr spärlichen und knappen schriftlichen Auslassungen des Künstlers begleitet sind.

1869.

Im Januar 1869.

„Ich habe einige Tage Zeit und schreibe ein paar Zeilen. Ich habe die Maurer im Atelier, dessen Dach herunter wollte und es nicht in meiner Absicht liegen konnte, mich daselbst begraben zu lassen.

Nächste Woche wird Iphigenie fertig, ganz umgearbeitet; ohne Zweifel eine kleine Perle geworden.

— Du wirst sehen, das werden brillante Jahre; ich werde sogleich neue Programme machen; in acht Tagen fange ich die Schlacht an. Ich glaube, daß wir bald, sehr bald freie Leute sind.

— Mir geht es vortrefflich; ich bin siegesahnend.

— Ich habe einen ganzen Sack voll Pläne." —

Anfang März 1869 [1]).

— „Beruhige Dich vollständig über meine Gesundheit, da es gar nicht in meiner Absicht liegt, krank zu werden. — Waldluft und ein anständiges Pferd bewirken mehr wahre Wunder, als man glaubt. Ich kann dieser Beruhigungsepistel kein ärztliches Attest beilegen, da ich mir immer selber helfe, aber Du wirst meinen Worten glauben."

15. März 1869.

— „Schreibe sofort an das Komitee in München, danke in meinem Namen für die Transportfreiheit und bitte um eine schriftliche Versicherung, daß mir in einem der größeren Säle eine Wand reserviert bleibt, 13 Meter in der Länge, 4 Meter vom Boden, da das Bild tief stehen muß in der Höhe. Ohne diese Garantie schicke ich nicht ab.

---

[1]) Hier fehlen ein oder zwei Briefe.

— Ich selbst komme nicht nach München. Du kannst dann mit Allgeyer hinreisen.

Ich komme nur kurz hinaus, da ich andere Pläne habe.

Merke Dir diese Punkte genau; nähere Ordre später." —

1. April 1869.

— „Habe die Güte, mir im Laufe dieses Monats eine Krediterweiterung von 3—4000 Franks zu schicken. — 1sten Mai kommt der große Goldrahmen und am 10ten, wenn kein Krieg kommt, kann das Bild abgehen. — Alle meine weiteren Bestimmungen teile ich Dir später mit, da ich alles wohlorganisiert habe. Nach München gehe getrost, es wird Dir Dein ganzes Leben lang nachgehen.

Ueber mein Kommen kann ich heute gar nichts sagen, da ich seit langer Zeit ganz gründlich der wilden Hetzjagd des Lebens müde bin und ich meine Gedanken nicht zu Papier bringen mag." —

7. April 1869.

— „Ich bin vor wenig Tagen von einem ganz brutalen Fieber angefallen worden, was zwar von kurzer Dauer, mir doch, wie nach langer Krankheit, einen unsagbaren Existenzdegout hinterlassen hat.

— Anstrengung über Anstrengung, Aerger hier, Aerger über den trübseligen Verkaufsverlauf meiner Bilder und alles zusammen. Ich will ans Meer. — Ich kann den Tag nicht erwarten, wo alles fort ist[1]) und ich mich in irgend eine Einsamkeit zurückziehen kann. Ich habe mich ernstlich gefragt dieser Tage, ob es sich der Mühe lohnt, diese Handwerksburschenexistenz weiter fortzuführen.

— Mein einziger Gedanke ist, Geld zu machen, damit ich endlich mit Ruhe und Würde leben kann.

(Nachschrift.) Vergiß den trüben Ton im Briefe, ich bin noch zu gereizt." —

10. April 1869.

— „Ich bin wieder vollständig hergestellt und habe meine Arbeiten mit einem sehr zarten Studienkopf beschlossen. Iphigenie

[1]) Aus dem Atelier.

geht Samstag an Dich ab. Nur zu ganz hohem Preise kann von Verkauf die Rede sein.

Das große ist von so siegreichem Glanze, daß ich selbst erstaunt davor stehe.

Lichtenthal akzeptiere ich mit Freuden und werde voraussichtlich den 22. Mai abreisen." —

16. April 1869.

„Heute den Namen unterschrieben! Ich trinke Champagner auf Dein Wohl [1]).

Du hast in allem Recht, was Du schreibst. Handle frei nach Deinem Gutdünken mit den Bildern. Behalte das erste Frühlingsbild, ich schenke es Dir. Nächste Woche schicke ich das Maß des großen Bildes; mache Anmeldung in München. Sollte ich persönlich noch nicht da sein, so wird Allgeyer so gut sein, nach meiner Anweisung die Aufstellung zu besorgen." —

6. Mai 1869.

— „Das Bild Iphigenie darf nicht in Karlsruhe ausgestellt werden, absolut nicht.

Ich reite viel, um dem peinlich fieberhaften Zustand, in dem ich mich seit Wochen befinde, einen Damm zu setzen. — Das große Bild steht im Golde. Den 15. schicke ich es." —

9. Mai 1869.

— „Es ist keine Schreiberei mehr nötig. — Ich komme ja doch im Sommer auf kurze Zeit und spreche direkt mit dem Großherzog und damit basta.

Das Bild wirkt ganz grandios. Ich werde etwas überlaufen. Ich bekümmere mich um gar nichts, so mache es auch Du. — Am Preise des Bildes darf in Karlsruhe nicht genörgelt werden, es muß jetzt nach meiner Ordre gehen."

---

[1]) [Anmerkung des Herausgebers. Eines der jetzt in der Berliner National-Galerie befindlichen Notiz- und Skizzenbücher (Depot Nr. 55. Verz. Nr. 511—520) enthält, worauf mich Herr Direktor von Tschudi freundlich aufmerksam macht, den Vermerk: „terminato definitivamente il Symposion la Domenica delle Palme 1869".]

Mitte Mai 1869.

— „Lassen wir diesmal ganz das Herz aus dem Spiele und betrachten die Sache als Geschäftssache. Lasse Dich durch niemand beschwatzen, denn wenn nicht alles jetzt nach meinem Kopfe geht, werden sie einen kühlen Mann an mir finden. Zugleich melde das Bild für Berlin zur richtigen Zeit an.

Das große jetzige Bild [1]) — um mich nicht zu sehr anzustrengen — führe ich ruhig zu dem Punkte, als ich will.

Benimm Dich höflich, aber ganz kalt in Karlsruhe; ich bitte sehr; es ist mir nur um Verdoppelung des Kapitals zu tun." —

17. Mai 1869.

— „Ich werde den 22. abreisen und etwa den 25. oder 26. in Baden sein. Ich telegraphiere Dir ins Stephanienbad, damit Du mich an der Bahn abholst.

Ich habe eine Masse Dinge festzustellen, die nur mündlich möglich sind.

— Gib Ordre, daß alle Briefe, die nach Heidelberg kommen, sofort nach Baden geschickt werden; ich bleibe etwa drei Wochen." —

Um den Entstehungsgang von Feuerbachs platonischem Gastmahl im Zusammenhang zu verfolgen, ist es nötig in der Zeit sehr weit zurückzugreifen, denn die frühesten Anregungen dazu hatte er schon vor seinem ersten römischen Aufenthalt in Heidelberg im Jahre 1854 empfangen. Hier hatte er eines Tages einen jungen französischen Literaten sich über diesen Gegenstand in heller Begeisterung verbreiten und ihn als einen Darstellungsstoff rühmen hören, der nicht seines gleichen habe.

Der Eindruck, den Feuerbach — der schweigend zugehört — von dieser Schilderung empfangen hatte, war überwältigend und unauslöschlich gewesen. So erklärt es sich, daß er schon 1857 in Rom, also schon volle zehn Jahre vor Beginn des Bildes von der Absicht sprechen konnte, diesen Gegenstand behandeln zu wollen,

[1]) Das Urteil des Paris.

wenn er erst die nötige künstlerische Reife dazu erlangt haben werde.

Nicht ohne Verwunderung gedachte er dabei des auffallenden Umstands, daß dieser auch nach seiner Ansicht ganz unvergleichliche Stoff noch so gut wie keinen Darsteller gefunden habe, außer einem Meister aus der Barockzeit, der sich aber über eine äußerlich illustrative Behandlung wenig zu erheben verstanden habe. Doch sei einzelnes in seiner Darstellung, als Erfindung, so glücklich, daß es nicht wohl besser erdacht werden könne, nur würde es der Vertiefung, der Veredlung und plastischen Formvollendung bedürfen [1]).

Der erste Versuch, der im Geiste reiflich erwogenen Idee Gestalt zu geben, fällt in das Jahr 1860. Er dürfte identisch mit dem Entwurfe in Gouache sein, der sich im Besitze der Witwe

[1]) Ohne Zweifel hatte Feuerbach hiebei die Komposition des Pietro Testa im Auge, auf die sich Robert Vischer in dem Jahrbuch der k. Preußischen Kunstsammlungen vom Jahr 1887 in einer Abhandlung bezieht unter dem Titel: „Pietro Testa und Anselm Feuerbach“, um den Nachweis zu liefern, daß letzterer aus einer Darstellung des platonischen Gastmahls von Testa wesentliche Züge in seine Komposition desselben Gegenstandes herübergenommen habe. Es trifft dies in der rechten Hälfte des Bildes in der Gruppe der Philosophen zu.

Die historische Kritik weiß von antiken Bildwerken und solchen aus der Zeit der Renaissance genug analoge Fälle zu berichten (man denke an Raphael), ohne Verwunderung darüber zu verraten, oder nachweisen zu wollen, daß sie irgend Anstoß erregten.

Feuerbach war der formlosen Komponierseligkeit seiner Zeit überdrüssig und gründlich entwachsen und legte, wie die griechischen und überhaupt die großen Meister aller Zeiten, das Hauptgewicht in seiner Kunst längst nicht mehr auf das Erfinden, sondern auf das Gestalten; er wußte, daß bei seiner Art, die Natur dabei zu Rat zu ziehen, auch ein übernommenes Motiv sich unwillkürlich, ja notwendigerweise mit einem neuen, durchaus originalen Gehalt erfüllen müsse, sobald nur die Naturanschauung selbständiger Art sei.

Als ein erfreuliches Anzeichen, wie die Zustände in unserem Kritikwesen sich zum bessern gewendet haben — sei dies nun im allgemeinen oder im besondern Feuerbach gegenüber — kann es aber gelten, daß ein solcher Nachweis jetzt in einem durchaus würdigen sachlichen Tone Erörterung findet. Nicht ohne ein gelindes Grauen kann man daran denken, welchen Schimpf Feuerbach die Tageskritik angetan haben möchte, wenn sie von diesem Umstand bei Erscheinen des Werkes Kenntnis erlangt hätte.

des Bildhauers Josef von Kopf in Rom befindet, d. h. den Kern desselben bilden, der sich später durch ringsum angefügte Streifen zu der Form erweiterte, die in dieser Farbenskizze vorliegt. Dieser Entwurf war es auch, der den Verhandlungen mit Schack bezüglich des Gastmahls zugrunde gelegen hatte.

Andere Vorarbeiten — von den zahlreichen Gastmahlsstudien nach der Natur abgesehen — sind dem Werke nicht voraufgegangen.

Dem Bilde war in München zum leichteren Verständnis des dargestellten Vorgangs nachfolgende Erläuterung beigegeben:

Das Gastmahl des Platon.

„Den Sieg des preisgekrönten Tragödiendichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt, unter ihnen Sokrates, Aristofanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie nach dem Mahle in sinnvollen und heiteren Wechselreden sich ergehen über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, vom nächtlichen Feste heimkehrend, in bacchischem Gefolge der wein- und lustberauschte Alcibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, der ihm gastlichen Willkomm bietet."

Versuchen wir von der bildlichen Darstellung, wie sie auf Grundlage dieses Programms aus Feuerbachs Hand hervorging, eine Schilderung zu entwerfen.

Wir blicken in einen weiten, in einfachem jonischem Stil gehaltenen Innenraum. Der Augenpunkt ist nicht ganz im Mittel und ein geringes unter Gesichtshöhe, bei entsprechendem Abstand zu den großen Dimensionen des Gemäldes angenommen. In der Mitte der Halle gewährt ein offener, von Lorbeergebüsch überschnittener Portikus den Ausblick gegen den dämmernden, graubewölkten Morgenhimmel und den von einem Säulengang umschlossenen Hofraum. Die Flammen zweier hochragender Kandelaber und einiger brennender Fackeln kämpfen im Innern gegen das von außen hereindringende Licht des anhebenden Tages. Freskomalereien zieren die Flächen der Wände, eine einfache Mosaik



Gastmahl des Platon 1869

schmückt den Boden der Halle, zu der von der Linken her eine Flachtreppe von sechs Stufen herunterführt. Die rechte Seite des Raumes ist von Tisch und Ruhebänken eingenommen.

Achtzehn überlebensgroße Gestalten füllen die ganze Bildfläche, von denen zehn auf die rechtsseitige Gruppe, acht auf den ihr gegenüberliegenden bacchischen Zug des Alcibiades entfallen, darunter drei Frauen und zwei Knabengestalten.

Im Zentrum des Bildes steht Agathon, lorbeerbekränzten Hauptes; eine schlanke, in weiße faltige Gewänder gekleidete, vornehm einfache Gestalt, die die beiden Hauptgruppen scheidet und zugleich verbindet. Scharfumrissen hebt sich sein klassisches Profil gegen den grauen Morgenhimmel ab. Er tritt mit der weingefüllten Schale in der Linken, mit der Rechten den Willkomm bietend, gastlich dem Alcibiades entgegen, der mit seinem Gefolge stürmisch von links hereinbricht. Eine Tänzerin mit Tamburin eröffnet den bacchischen Zug, der von Fackelträgern, Frauen, musizierenden und blumentragenden Knaben gebildet wird. In ihrer Mitte befindet sich Alcibiades, der seinen rechten Arm auf die Schultern einer seiner Begleiterinnen stützt und weinselig die Treppe herabschwankt. Sein Oberkörper ist stark zurückgelehnt, sein Profil, halb verloren, vom Beschauer abgewendet; den linken Arm grüßend ausgestreckt, ruft er den versammelten Freunden, die, zum Teil noch in ihre tiefsinnigen Wechselreden versenkt, seiner nicht achten, sein „Seid gegrüßt, Ihr Männer!" entgegen.

Den Kern und Mittelpunkt der Philosophengruppe bildet Sokrates. Sein kahles Haupt ist scharf von rückwärts beleuchtet, so daß sich sein weltbekanntes Satyrprofil dunkel von hellem Grunde abhebt. Unwillkürlich fühlt sich der Blick des Beschauers zu der äußerlich unscheinbaren und doch alles geistig überragenden, das Ganze dominierenden Erscheinung des sinnenden Mannes hingelenkt. Dem bewegten Vorgang zur Linken des Bildes achtlos den Rücken zukehrend, hört der Weiseste unter den Weisen auf die von lebhafter Geste begleitete Rede des Arztes Eryximachos, während von den sie umgebenden Philosophen und Schülern fünf, teils sitzend, teils stehend, dem Wechselgespräch der beiden aufs gespannteste lauschen. Nur Aristofanes, eine breit hingelagerte

Rückenfigur und eine im Mittelpunkt des Bildes hinter Agathon sitzende greise Philosophengestalt haben ihre Aufmerksamkeit bereits der Gruppe des Alcibiades zugewandt.

Die Komposition steht nach Charakter und Anlage in innerer Verwandtschaft zum antiken Relief. Die Silhouette ist von eindringlicher Bestimmtheit und fernhinwirkender Klarheit und Uebersichtlichkeit. Links, in der Höhe der Alcibiadesgruppe anhebend, senkt sie sich langsam gegen die Mitte hin, bricht mit dieser Gruppe plötzlich ab, um in Agathon und dem greisen Philosophen in pyramidalem Aufbau neu einzusetzen, dessen abfallende Linie ruhig nach rechtshin in der langgestreckten Gestalt des Aristofanes verläuft, sich in der Sokratesgruppe nochmals zu mäßiger Steile erhebt, um zum Schluß in einer Horizontale auszulaufen.

Frägt man nach der dem Gastmahl zu Grunde liegenden Idee, so kann man sie in Kürze als die Gegenüberstellung des die Menschennatur beherrschenden großen ethischen Gegensatzes von Sinnen- und Geistesleben bezeichnen.

Feuerbach hat es verstanden, uns das gewaltige Thema im Geiste lebendigster Zuständlichkeit nahe zu bringen. Wie fremd geartet uns auch die Gestalten des Symposions auf den ersten Blick anmuten mögen, ihre innere Lebensfülle ist so groß, daß wir uns, willig oder nicht, wie mitlebend in ihren Bannkreis hineingezogen fühlen.

Feuerbach sagt einmal von der Historienmalerei [1]), sie dokumentiere sich, gleichviel in welcher Größe sie auftrete, stets in der totalen Erschöpfung ihrer Darstellung, ihre Gestaltungen müßten bei aller Individualität immer der Typus einer ganzen Gattung sein. Die echte Historienmalerei könne nie zu einem archäologischen Zeit- oder Sittengemälde herabsteigen, sondern sie müsse in erster Linie das Sittlich-Große, Menschliche festhalten, gleichviel, in welchem Kostüme sie sich zu bewegen habe.

Dies ists auch, was sein platonisches Gastmahl zu einem Historienbilde großen Stils stempelt. Die Handelnden darin sind

[1]) In einem größeren Aufsatz, betitelt: Ueber den Makartismus. [Im Anhang gedruckt.]

nicht allein Individual- und Charakterfiguren, sondern sie sind Gattungstypen von zeitlos allgemeiner Größe und darum von ewiger Geltung.

Das Verständnis für diese Art von Stil, oder um der Wahrheit die Ehre zu geben, für Stil überhaupt, fehlte aber begreiflicherweise in einer Zeit, die sich an eben dieser archäologisch-historischen Zeit-, Sitten- und Accessoirmalerei so recht begeisterte, schließlich jedoch nichts als die traurige Wirkung zurückließ, die Historienmalerei überhaupt gründlich in Verruf und für lange hinaus um das Interesse des Publikums gebracht zu haben.

Das Gastmahl begegnete seitens der Kritik und Fachwelt anfänglich nur Tadel und Widerspruch; vornehmlich aber war es das Kolorit des Bildes, das einen förmlichen Sturm von Protest erregte, den man heute schwer mehr begreift. Selbst Freunde und Anhänger des Künstlers und im übrigen Bewunderer des Werkes konnten sich nicht sofort in die eigentümliche Grundfärbung des Bildes finden, die ihnen allzu fahl und gespensterhaft grau erscheinen wollte.

Noch weniger vermochten sich begreiflicherweise die zahlreichen, entweder von vornherein allem Neuen abgeneigten, oder gegen den Künstler selbst unfreundlich gestimmten Elemente damit zu versöhnen. Und dieser Elemente gab es sehr viele, da die meisten zeitgenössischen Künstler schon darum gegen ihn waren, weil er ihnen in nichts ähnlich war. Man zeigte sich im Verlauf der Jahre wohl allenfalls geneigt, den Koloristen in ihm gelten zu lassen, aber gerade hierin fühlte man sich in dieser neuesten Schöpfung in der empfindlichsten Weise enttäuscht, ja abgestoßen. Die einen erblickten in der Farbe des Bildes die Verleugnung aller in der Malerei geltenden, oder einmal geltend gewesenen Anschauungen, mit der einzigen Absicht, um jeden Preis Aufsehen zu erregen; andere sahen darin — ähnlich wie es Böcklin längere Zeit ergangen war — eine Verirrung, die auf die pathologischen Ursachen der Farbenblindheit zurückzuführen sei; kurz, man war in der Beurteilung des Bildes so ratlos und unsicher, daß man nicht wußte, wo es einreihen und ihm schließlich einen Platz in der Abteilung der Kartons anwies. Ja noch mehr, unter den

Juroren wurde ernstlich die ungeheuerliche Frage in Erwägung gezogen, ob es überhaupt zur Ausstellung zuzulassen sei.

Feuerbach äußert sich in seinen Lebensaufzeichnungen in bezug auf diese Erfahrungen: „Auch muß ich erwähnen, daß ich, des ewigen venetianischen Illuminierens müde, während des Uebergangs zur großen Historie, eine zeitlang für meine Gebilde den raschesten und knappsten Ausdruck wählte. Immer jedoch war die Behandlung dem Gegenstand auf den Leib gepaßt. Für diese Werke erfand man alsbald das vernichtende Wort ‚Die graue Periode' und betrachtete sie als Rückschritt, während dieselben Farben von früher in meinem Malkasten lagen und ich sie nur nicht gebrauchen wollte."

Das will mit andern Worten sagen, daß er durch eine allzu starke Betonung des farbigen Elements die formale Seite seiner Darstellung, auf deren Hervorhebung es ihm bei der Natur seines Gegenstandes vornehmlich ankam, zu beeinträchtigen fürchtete; niemals jedoch, und auch in diesem Falle nicht, den Koloristen in dem Maße verleugnete, daß er der Form das Malerische in der Erscheinung völlig geopfert hätte. Die überaus harmonische und einheitliche Zusammenstimmung des Symposions hätte schließlich wenigstens jeden darüber belehren können, daß nur eine koloristisch eminent geschulte Kraft eines in dieser Art geschlossen durchgeführten Lokaltons Herr zu werden vermochte.

Im übrigen ist — um die Worte Feuerbachs zu wiederholen — die Behandlung dem Gegenstand durchaus auf den Leib gepaßt: Es war klar beabsichtigt, eine der Zeit der dargestellten Handlung, der ersten fahlen Morgendämmerung entsprechende Stimmung durchzuführen, und sicherlich gründete sich dieser Versuch auf ganz bestimmte, wohlstudierte Beobachtungen. Feuerbachs Sinn war allem phantastischen Wesen viel zu abhold, war künstlerisch viel zu sehr auf die objektive Anschauung gerichtet, als daß völlig willkürliche, auf keinerlei Erfahrung beruhende Vorstellungen in seiner Kunst sich in so einschneidender Art hätten geltend machen können.

In München war von seiten des Preisgerichts dem Bilde jegliche Auszeichnung versagt worden. Nach Lage der Dinge war dies vorauszusehen gewesen. Unverstand und Mißwollen, Unfertigkeit des Urteils in Gemeinschaft mit Partei- und Kliquenwesen, hatten sich vereinigt, dieses Ergebnis herbeizuführen, das ausreicht, um die Institution der Preisgerichte in ihrer ganzen Halt- und Wertlosigkeit bloßzustellen.

Gleichwohl war man, nach der Verwunderung zu urteilen, mit der diese Entscheidung des Schiedsgerichts vielfach aufgenommen wurde, keineswegs allgemein darauf vorbereitet gewesen. Eine energische Stimme zur Ehrenrettung des Werkes hatte sich alsbald in der Allgemeinen Zeitung verlauten lassen[1]. Eine steigende Wirkung des Bildes auf den unbefangeneren Teil des Publikums hatte sich einzustellen begonnen, die zu dem Verdikt der Jury in vollem Gegensatze stand. Und noch einmal war es die Allgemeine Zeitung, die mit einer ihre Redaktion heute noch ehrenden Erklärung dieser Stimmung mit den Worten Ausdruck lieh: „Wenn wir noch einmal auf dieses, auch unserer Ansicht nach höchst bedeutende und von wahrhaft klassischem Geiste durchhauchte Kunstwerk die öffentliche Aufmerksamkeit zu lenken suchen, so geschieht es, um wenigstens unsererseits dem von der Preisjury auffallenderweise übergangenen Künstler nach Kräften gerecht zu werden."

Der Streit endigte indessen noch während der Ausstellung mit einem glänzenden Verkaufe des Bildes, durch den es in den Besitz der Malerin Fräulein Marie Röhrs aus Hannover überging. Die Käuferin war der Ausstellung halber nach München gekommen. Sie hatte bereits den gesamten Glaspalast durchwandert und stand, wenig befriedigt, im Begriff, die Ausstellung zu verlassen, als der Zufall sie eben noch vor das platonische Gastmahl Feuerbachs führte. Es sehen und den Entschluß fassen,

---

[1] Friedrich Pecht war unter den Fachkritikern der erste gewesen, der in der Allgemeinen Zeitung für das Gastmahl eine Lanze einzulegen den Mut gehabt hatte.

das Bild, wenn irgend erschwinglich für sie, zu erwerben, war Sache eines Augenblicks gewesen [1]).

Das Schicksal des Bildes war allerdings damit auf lange hin besiegelt; in der Isolierung in Hannover war es so gut wie begraben. Indessen wenn es auch zunächst aufhörte, für den Künstler zu wirken, der Nachteil glich sich durch den moralischen Gewinn aus, der seinem Schöpfer durch den raschen Verkauf erwachsen war. Mit diesem Ausgang des großen Wagnisses war in den Augen des Künstlers der Glaube, daß er am sichersten gehe, wenn er sich ganz und ohne jeden Vorbehalt der Führung seines inneren Genius überlasse, ebenso glänzend gerechtfertigt, als gestärkt und gesteigert worden.

Die erfrischende Nachwirkung dieser Stimmung sollte auch in der unmittelbar darauffolgenden erhöhten Produktivität Feuerbachs zu Tag treten.

Zur Geschichte des Gastmahls bleibt nur noch nachzutragen, daß die Badische Ständeversammlung im Jahre 1890, zu seiner Erwerbung für die Gemäldegalerie in Karlsruhe, einstimmig und ohne Debatte die Summe von 45000 Mark bewilligte. Ein wenn auch verspäteter, gleichwohl erfreulicher Akt der Sühne für die gründliche Verleugnung, die dem Künstler zu seinen Lebzeiten von seiten seiner Heimat zuteil geworden ist.

Nach einundzwanzigjähriger Verschollenheit der Welt zurückgegeben, hat das klassische Werk von dieser Stelle aus seinen Teil dazu beigetragen, die Weissagung Feuerbachs wahr zu machen:

„In fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer ich war.“

---

[1]) „Ich kaufte das Bild,“ so schreibt Fräulein Röhrs an den Verfasser, „der schönen Linie und des Gegenstands halber, denn die Liebe zu den alten Griechen war mir angeboren. Und dann auch, weil ich alle meine Lieblingsmodelle darauf fand (den Alcibiades hatte ich schon als Knaben gemalt), und so war es ein Stück Rom für mich.“

Fünfzehntes Kapitel

Der Medeen-Zyklus — Das Urteil des Paris

1869—1870

Der Sommeraufenthalt Feuerbachs war wieder wie gewöhnlich zwischen Heidelberg und Baden-Baden geteilt gewesen. Begreiflicherweise war er diesesmal von besonders vielen und großen Aufregungen begleitet. Die Zeit bis zur Meldung von der glücklichen Ankunft des Symposions in München; die Sorge um die geeignete Aufstellung des Bildes — zur Leitung und Ueberwachung derselben war ein besonderer Abgesandter dahin abgegangen —; die peinlich erwartungsvolle Frist bis zum Eintreffen von Nachrichten über die Wirkung des Bildes auf Publikum und Kritik; die gehässigen Angriffe und zum Schlusse die Kunde von dem unerhörten Verhalten der Preisjury; dies alles wollte durchgekämpft und getragen sein. Endlich, mit der Gewißheit vom Verkaufe des Bildes, löste sich die nachgerade zur Unerträglichkeit gesteigerte Spannung im Gemütszustand Feuerbachs. Hatte es sich doch tatsächlich um die Frage von Sein oder Nichtsein gehandelt.

Nach der günstigen äußeren Wendung der Dinge litt es ihn auch nicht lange mehr diesseits der Alpen. Berlin und Karlsruhe sollten im Laufe des kommenden Jahres 1870 mit je einem großen neuen Werke beschickt, die zweite Iphigenie und eine Menge anderes vom verschiedensten Umfange vollendet, entworfen, untermalt oder vorbereitet werden, und so schied er Ende September von Heidelberg und schreibt bereits von

München, 1. Oktober 1869.

„Da ich anderthalb Stunden Zeit habe, so benütze ich die Gelegenheit, Dir einen freundlichen Gruß zu schicken.

Nachdem ich hier für drei Türken, die kein Deutsch konnten, den Dolmetscher gemacht und für das Hinterbein eines Rebhuhns einen Gulden bezahlt habe, glaube ich, daß es Zeit ist, von München fortzukommen.

Ueber das, was ich zunächst beginne, werde ich bald im klaren sein; ich schreibe dann von Rom."

Rom, 3. Oktober 1869.

— „Ich bin fleißig; manchmal strengt es mich an, aber die Resultate sind rasch und lohnend.

— Ich habe mir direkt 2000 Francs ins Haus geholt, so habe ich Ruhe und kann meine beiden großen Bilder ungestört vollenden [1]).

— Ich habe den festen Willen, alles, was ich mache, ganz zu vollenden, trotz aller Mühe und Studium; das ist der einzige Weg, sicher zu gehen. Ich habe viel Großes im Kopfe, doch zwinge ich mich, begonnenes zu vollenden.

— Hier, wurde mir gesagt, schimpfe alles über mich und meine Werke; wie bin ich so beneidenswert, daß man schimpft, und wie schwer ist es, gutes zu leisten.

— Ich bin sehr ins Zeug gegangen mit meinen Bildern."

12. Oktober 1869.

— „Was meine Gesundheit anbelangt, so läßt sie manches zu wünschen übrig. Der Gedanke, nach Beendigung der dringendsten Geschäfte einen Winter ruhig, gesellig in Deutschland zu verbringen, würde mich körperlich vielleicht stärken, und die Arbeiten ließen sich wohl rapid nachholen, doch würde ich den Vorwurf vergeudeter Zeit doch immer mit herumschleppen und so glaube ich, es ist besser, das Widerwärtige männlich zu tragen.

[1]) Die Kaufsumme für das Gastmahl wurde erst nach Eintreffen des Bildes in Hannover flüssig. Die beiden großen Bilder sind Medea und Urteil des Paris.

— Ich hoffe, nun bei gemäßigter, gewissenhafter Arbeit mich für alle anderen Entbehrungen zu entschädigen.

— Ich bin in meinen Gedanken weit von hier und abgelöst und das Bedürfnis eines schönen und richtigen Zusammenlebens hat völlig die Oberhand gewonnen. Doch wäre es Unsinn, diesen Winter einen Posten zu verlassen, nachdem man die Bataille gewonnen hat. Deshalb werde ich auch bald etwas hinstellen.

— Was das Symposion anbelangt, so ist mir vieles klar geworden und ich habe mich oft gefragt, auf welchem Punkte wir eigentlich stehen. Ich glaube, daß es zu viele Maler und zu wenige Menschen gibt und daß man, gewohnt an ewiges Virtuosifieren in allen Tonarten, zuletzt das nicht mehr begreift, was man im gemeinen Leben eine Schöpfung nennt.

Die Rückwirkung spür ich doch hier an den Leuten.

Es wird Dir auch klar geworden sein, wie vieles bei mir anders gefaßt werden muß, als bei andern, sei es im Leben, sei es in der Kunst."

25. Oktober 1869.

— „Ich habe ein reizendes Bild begonnen, das Ende November fertig sein wird. Ich werde es später dem Großherzog schicken [1]).

Für Berlin habe ich einen ganz großartigen Entwurf vor.

Ich erhole mich täglich mehr." —

13. November 1869.

— „Meine Gesundheit wird täglich besser. Ich habe nebst anderem ein großes prachtvolles Werk begonnen, das über Karlsruhe nach Berlin geht [2]). Ich liebe nicht zu sprechen, aber es ist alles klar.

— Begas läßt sich Dir empfehlen; ich bin sehr gut mit ihm; er ist vom Bilde entzückt und ich habe etwas in petto in Berlin.

— Hier sind meine Lebensverhältnisse richtig und meiner Kunst angemessen; das übrige ist, da ich mich wohler fühle, alles Nebensache." —

[1]) Vermutlich ist das „Strandbild" gemeint.

[2]) Die Medea.

14. November 1869.

— „In meinen Dingen ist zu sagen, daß bis Mitte Januar das große Bild unaufhaltsam seiner Vollendung entgegengeht.

— Ich sehe nicht rechts, noch links. Das weitere findet sich.

— Nach diesem vollende ich anderes.

Wegen Karlsruhe wäre ich von vornherein Deiner Ansicht gewesen, doch bin ich froh, daß Du mirs schreibst.

— Daß ich weiß, was ich zu sagen habe, darauf kannst Du Dich verlassen; ich weiß genau, wie die Sachen sind, und das Ganze ist mir nur störend bis jetzt .... Geschieht etwas offiziell, klar und bestimmt, frei und brillant, dann kann ich akzeptieren. Da Karlsruhe nicht Wien und Rom ist, müssen die Vorteile haarscharf sein, denn ich kann in meiner jetzigen Lage mich nimmermehr kleinen Prüderien und Stadtklatsch hingeben. Du weißt das selbst am besten und mir ist das liebste, wenn ich sehe, daß Du frei und groß denkst. Sechs Monate hier, sechs dort, da macht man nichts; wenn die Anerbietungen glänzend sind, dann bleibe ich ein paar Jahre und arbeite, doch muß ich römische Modelle mitbringen, denn nach Gliederpuppe male ich nicht.

Mir scheint das einfachste jetzt, schön und brillant zu malen und dann — an sich herankommen lassen. Daß ich niemand vor den Kopf stoßen werde, versteht sich von selbst, aber daß meine Kunst das erste sein muß, weißt Du und weißt auch, wie man arbeiten muß, der Konkurrenz halber, um sich auf dem ersten Posten zu erhalten.

Dieses Tasten und Hintenherumfragen hat etwas trauriges.

— Es ist wahrhaft betrübend, wie eine Masse von Menschen sich nie darein finden kann, daß nach außergewöhnlichen Dingen die Menschen auch anders behandelt werden müssen." —

Die Ausstellung des Gastmahls in München, das Aufsehen und der Erfolg, die das Bild begleiteten, hatten angefangen, sich in ihren Wirkungen auch in Karlsruhe geltend zu machen. Der dortige Kunstverein bemühte sich, wie es hieß, einem Wunsche des Großherzogs nachkommend, die Ausstellung des Bildes in Karls-

ruhe auszuwirken. Frau Feuerbach, um ihre Vermittlung angegangen, verwies an die Besitzerin des Bildes, nahm jedoch Veranlassung, dem Großherzog eine Photographie des Symposions vorzulegen. Hierauf war mit freundlichem Danke die Versicherung aus dem Geheimen Kabinett eingelaufen, daß die Meinung, das Interesse für den Künstler sei höchsterseits erloschen, durchaus irrig sei; S. K. Hoheit würden sich im Gegenteil sehr freuen, wieder einmal eine Arbeit von seiner Hand zu sehen und ihm persönlich den Dank auszusprechen.

Dieser nach Rom übermittelte Bescheid war der Grund, daß Feuerbach die eben entstehende „Medea" zur erstmaligen Ausstellung für Karlsruhe bestimmte.

Gleichzeitig waren bei der Mutter auch von Seiten der dortigen Kunstschule Schritte geschehen, um die Stimmung zu sondieren, auf die eine Berufung ihres Sohnes an diese Anstalt bei diesem stoßen möchte. Es habe sich ein Bund von Ehrenmännern — so bezeichneten sie sich selbst — zusammengetan, der sich die Aufgabe gestellt habe, Feuerbach für die viele Unbill, die ihm in seiner Heimat widerfahren sei, Genugtuung zu verschaffen. Als Wort- und Schriftführer dieses Geheimbundes traten die beiden Professoren der Kunstschule, Schlachtenmaler Feodor Dietz und Bildhauer Steinhäuser auf. Die mit diesen teils mündlich, teils schriftlich geführten Verhandlungen durften mit Grund als im Zusammenhang mit den Aeußerungen aus dem Geheimkabinett stehend, aufgefaßt werden. Verdächtig dabei war nur die Forderung unbedingter Geheimhaltung, so daß die Mutter ihre weitere Mitwirkung ablehnte und mit ihrem Sohne in Rom direkt zu verhandeln bat.

Die Wirkung dieser unmittelbaren Verhandlungen mit Feuerbach ist aus seinem nachfolgenden Schreiben zu ersehen:

Rom, 6. Dezember 1869.

— „Du hast nicht nötig, diesen Brief zu beantworten, aber ich muß einige Sachen aussprechen.

— Dir zu sagen, wie Ihr Eure Helden ermüdet mit kleinlichen Falschheiten, müßte ich zwanzig Seiten schreiben. So frage

ich nur einfach, ob das eine Versorgung für mich sein soll? Oder für Dich? Dann bitte ich aufrichtig zu sein. Das ändert die Sache.

Hier belästigt mich Steinhäuser mit Briefen, die ich nicht beantwortete.

— Wenn Du mir sagen kannst, was ich tun soll — z. B. sechs Monate in Karlsruhe — so bin ich zum höchsten Danke verpflichtet.

— Ich frage nochmals, hast Du ein besonderes Interesse in der Sache? Das ist mir maßgebend. Ueberschaue doch vorurteilsfrei, was mein Herz und Kopf bisher geleistet und vergleiche damit das gewöhnliche Philistertreiben und Du wirst eingestehen müssen, daß ich wohl berechtigt bin, auf mein Wohlergehen auch zu schauen. Ich weiß wohl, daß mir die Elefantenknochen fehlen, aber es kann auch ein feiner Mensch sich ein großes Leben schaffen, wenn er versteht, wo man abweisen und wo zugreifen muß.

Ich kann nicht so schreiben, wie ich denke, denn mir kommt schon dieser Brief wie Zeitverlust vor.

In acht Wochen stehen zwei neue schöne Werke da, das genügt.

— Man sollte endlich so gescheid sein, einem Künstler Muße zu gönnen; wir geben ja immer mehr, als wir empfangen.

— Tausend Thaler, freie Wohnung, Atelier, keine Verpflichtung, sechs Monate Urlaub — für dort unerhörte Bedingungen — könnten meinen Entschluß nicht bestimmen, weil der Ort keine Anschauung bietet. Sie würden mir im ersten Jahre Freiheit lassen, im zweiten mich mit unsympathischen Aufträgen fesseln und im dritten können wir uns alle auf meine Kosten begraben lassen. Das ist meine geringe Ansicht, die ich trotz der tötlichen römischen Langeweile doch noch zur Geltung bringe.

— Daß ich früher oder später dem Großherzog danken werde für den guten Willen, versteht sich von selbst. Von Ranküne kann nach einer solchen Jugendabquälerei keine Rede sein; der Fehler ist ganz auf meiner Seite, da ich, was man Welt heißt, erst habe kennen lernen müssen." —

27. Dezember 1869.

„Da ich sehr fleißig bin, kommt dieser Brief als Weihnachtsgruß zu spät. Mein Arbeiten ist sehr lebensvoll und ich werde sehr bald wieder in die Schranken treten. Alle engen Gedanken, die wie eine Sintflut über mich hereinbrechen wollten, habe ich ad acta gelegt. Ich schreibe Dir später, was ich tun werde, aber das sage ich im voraus, daß ich und mein Genius mir das nächste sind und ich nur Großangelegtes dulde, alles übrige über Bord werfe. Meine Vergangenheit ist eine Kette kleinlichsten Hineinhackens, Dareinredens, Abhaltens, so daß es ein Wunder ist, daß noch ein ganzer Fetzen an meinen Kleidern ist. —

Begas' Damen habe ich Sonntag ins Kasino geführt, wo wir bis Mitternacht blieben. Wenn Du einen Begriff hättest, welche Gestalten wir da gesehen haben! Es hat für mich etwas so Beruhigendes, daß der liebe Gott so reichhaltig in seinen Produktionen ist.

Begas hält das Gastmahl für einen Fortschritt, das ist genug. Seit die Welt steht, hat noch niemand von der Schule von Athen oder der Schöpfung Adams tizianisches Kolorit verlangt. Mein jetziges[1]) — dem Gegenstande angemessen — ist anders, und so geht in Erfüllung, daß eben der Genius es macht und die andern hintendreinlaufen müssen.

— Gesundheit ist ordentlich, doch liegt im Geiste so viel noch vor mir, daß ich mich noch keiner Behäbigkeit hingeben kann.

— Jetzt, wo ich mein gereiztes Unwohlsein in Deutschland ruhig überschaue, finde ich es natürlich, als Rückschlag großer Anstrengungen; wenn Soldaten aus dem Felde kommen, sehen sie auch nicht besser aus; bei uns ist es geradeso."

1870.

1. Januar 1870.

„Ich schicke Dir freundliche Grüße zum neuen Jahre.

Ich war gestern abend mit Begas und Damen bei einem feinen Restaurant und wir haben nach dem Souper Deine Gesund-

[1]) Die Medea.

heit in Champagner getrunken; dann den Abend still mit Musik verbracht.

Meine Arbeiten werden jetzt rasch vorwärts gehen."

3. Januar 1870.

— „Ich habe mich mit Absicht einige Tage vom Atelier ferngehalten, um ganz vorurteilsfrei mein Werk beurteilen zu können; ich kann nicht anders sagen, als daß es ganz prachtvoll wirkt, wie aus der Pistole geschossen.

Ich schicke es Ende Februar. Du wirst es mit freudigem Stolze betrachten. Der Preis ist 15 000 Gulden. Ankauf wird sofort erfolgen.

Ich bleibe ruhig hier und nehme dann meine Entschließungen so, wie ich es für mich und meine Kunst für das beste erachte.

Ich fühle mich frei und groß dastehen. Sollte mir ein längerer Aufenthalt in Deutschland förderlich erscheinen, so bringe ich mein schönstes Modell mit, dann kann ich überall arbeiten, ohne fürchten zu müssen, klein oder maßlos zu werden. Wenn man so breit und mächtig die Spuren aufwirft und Gold dabei findet, darf man sich manches erlauben, was für einen Philister ein Unsinn wäre." —

13. April 1870.

— „Ich werde alles so arrangieren, daß diese ewigen Einsamkeiten ein Ende haben. Ich will mich fortan mit den Leuten beschäftigen, die mich lieb gehabt haben im Leben; das andere ist ja alles nichts. Ich komme in wenig Wochen.

Zwei große Bilder schicke ich noch vor meiner Abreise nach Karlsruhe, als Zwischenstation für Berlin. Mein Atelier — um mich nicht bloßzustellen — gebe ich dieses Jahr noch nicht auf. Ich bin des Wirtshauslebens müde und will die Leute um mich haben, die mir angehören.

Morgen nehme ich die Arbeit wieder auf und Anfang oder Mitte Mai sind wir wieder zusammen. Das große Bild[1]) führe ich mäßig weiter.

---

[1]) Das Urteil des Paris.

Daß Medea Dir gefällt, glaube ich[1]); ich selbst habe mich schwer davon getrennt. Was geschwatzt wird, ist gleichgültig. Der Großherzog wird sie kaufen."

22. Mai 1870.

„Erwarte mich nächsten Sonntag nach Tisch in Heidelberg. — Wir reisen dann Donnerstag nach Baden-Baden.

— Alles andere mündlich. Ich werde sofort den Großherzog sprechen und Du wirst die Früchte sehen.

Dann Landluft!"

Feuerbach hatte nicht gesäumt, sein neuestes Werk, die Medea, sofort nach seiner Vollendung nach Karlsruhe einzusenden. Sanguiniker von Geburt und allen gemachten Erfahrungen zum Trotz immer wieder zu Illusionen geneigt, zweifelte er keinen Augenblick, daß das Bild sofort angekauft würde. Statt dessen überließ man es zunächst wieder einige Wochen dem Für und Wider der Kritik, berief sodann die bekannte Kommission „der berufenen Sachverständigen" unter Lessings Vorstandschaft, die selbstverständlich einstimmig den Ankauf des Bildes für die Galerie ablehnte, da jeder wußte, daß die budgetmäßigen Mittel durch die Erwerbung von Lessings „Disputation zwischen Luther und Eck" auf Jahre hinaus vorauserschöpft waren.

Feuerbach schreibt nach Empfang dieser Nachricht

Ende Mai 1870.

„Halte Dich wacker und ruhig, in etwa zwölf Tagen bin ich bei Dir. Ich bin ganz Deiner Ansicht, wir bleiben nicht mehr in Baden. Vorerst gehen wir ins Grüne und besprechen alles.

— Ich ziehe vor, rasch zu kommen, daß wir uns mündlich verständigen und bitte Dich inständig, ruhig und festzuhalten.

— Ich geniere mich nicht, 20 000 Francs vom Kapital zu nehmen, um Dich, liebe Mutter, hinauszubugsieren, da ich ja die herrlichen großen Bilder habe.

Ich freue mich Deiner Festigkeit und werde mich nicht durch Dich beschämen lassen. Wir machen diesmal Ernst.

---

[1]) Medea befand sich bereits zur Ausstellung in Karlsruhe.

Ich hätte das große Bild für Berlin gezwungen [1]), jetzt fehlt mir begreiflicherweise die Ruhe. Meine liebe Mutter, ein stilles Plätzchen für die ersten Wochen! Habe Vertrauen, ich lasse mich nicht beugen und werde Dich und mich glänzend revanchieren.

— Ich freue mich, daß Du in Deinen alten Tagen solche Energie zeigst, Du fühlst die Beleidigung wie ich, und daß es die letzte sein muß.

Ich hatte so klar, so nobel geschrieben! Aber ich hoffe, es soll unser Segen sein. Schreibe mir noch, daß ich mich über Deine Gesundheit beruhige."

Wo aber blieb der Bund der Ehrenmänner?

Nun, das treibende Motiv bei diesem war zum geringsten Teil Feuerbachs Interesse gewesen. Man hatte von dieser Seite sich wohl mit der Hoffnung getragen, sich seiner als einzig geeigneten Vordermanns bedienen zu können zur Untergrabung von Lessings verhaßtem Einfluß. Auf der andern Seite schwebten zugleich Verhandlungen, Riefstahl für die Karlsruher Kunstschule zu gewinnen. Nun hatte dieser aber an seine Zusage die ihn persönlich höchlich ehrende Bedingung geknüpft, daß die Berufung irgend eines der namhafteren Landesangehörigen, in erster Linie Feuerbachs, miterfolgen müßte.

Daher der ganze Aufruhr. Aber während man hier in amtlicher Form auf Entscheidung drängte, hielt man sich Feuerbach gegenüber in Allgemeinheiten, die niemand verpflichteten, als ihn, — „entgegenkommende Schritte" zu tun. Er tat sie auch, aber allerdings in seiner Weise, in einem Schreiben, das er, noch von Rom aus, bei Gelegenheit der Einsendung des Medeenbildes an den Landesfürsten richtete. Ueber seinen Inhalt und Wortlaut ist nichts näheres bekannt, als was aus den schriftlichen Aeußerungen von F. Dietz und aus Feuerbachs eigenen Worten: „Ich habe so klar, so nobel geschrieben", gefolgert werden kann. Der Ton des Schreibens scheint überrascht zu haben. Er mag sich ja von dem üblichen Stil etwas unterschieden haben, aber

[1]) Das Urteil des Paris.

sicherlich war das Schreiben weder des Empfängers, noch des Schreibers unwürdig, und wir bedauern, es nicht aus seiner archivalischen Ruhe hervorholen zu können.

Es war das letztemal, daß Feuerbach auf dem heimatlichen Boden zu ernten versuchte. Das Bild vom Glanze Weimars, in anderer, neuer Beleuchtung, das hier einst in beglückenden Visionen vor seiner Seele aufgestiegen war, war wie eine Fata Morgana für immer erloschen.

Unglücklicher- und seltsamerweise hatte er gerade in den letzten Zeiten sein Herz an die Idee gehängt gehabt, mit den Seinigen und einigen vertrauten Menschen vereinigt, hier sich heimisch zu machen, Baden-Baden mit seiner lieblichen Natur, das schöne Heidelberg mit den alten Freunden als Nachbarschaft.

Seit Vollendung des platonischen Gastmahls hatte sich seiner das Gefühl bemächtigt, mit der Lösung dieser Aufgabe habe sich für ihn der schulende Einfluß von Italien eigentlich erschöpft; das nächste müsse nun sein, irgendwo auf heimatlichem Boden feste Wurzeln zu schlagen. Mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seines leicht beweglichen Wesens verlangte es ihn nun heraus aus der trostlosen gesellschaftlichen Oede Roms, in einen Zustand, in dem nicht nur der Künstler, sondern endlich auch der Mensch voll gedeihen könnte.

Einen auffälligen Ausdruck hatte dieses Heimweh, diese Sehnsucht nach Menschen in seiner Kunst gefunden und zwar in der zweiten Iphigenie, die im Frühjahr, fast gleichzeitig mit ihm, aus Rom in Heidelberg eingetroffen war.

Sie verdankte ihre Entstehung einem ganz zufälligen Eindruck, war nach des Künstlers eigener Aussage innerhalb dreier Tage hingeworfen und um des erreichten Ausdrucks willen in dieser Fassung stehen gelassen worden, indem es ihm als ein Wagnis erscheinen wollte, weiter daran zu rühren. Offenbar bestand ein ganz besonderer persönlicher Rapport zwischen ihm und dieser Schöpfung, an der er gerade in diesem ihrem ersten Stadium mit einer auffälligen Voreingenommenheit hing. Von vornherein bestimmte er das Bild für die Mutter, für das eigene Heim, für seinen zukünftigen Gartensalon. Es sollte nicht aus-

gestellt, nicht verkauft werden und, damit es unverkäuflich sei, unvollendet bleiben in dem Zustand, in dem es war. Er stellte es über seine erste große Iphigenie. Wenn einer die Personifikation der Sehnsucht wolle, so habe er sie in diesem Bilde.

Die Wirkung, die es in dieser ursprünglichen Anlage machte, die in Wirklichkeit für kaum etwas mehr als eine vorbereitende Untermalung gelten konnte, war selbst für die Freunde eine fast erschreckende, sowohl in bezug auf Ausdruck, als besonders auch in betreff der Färbung. Ein in Licht aufgelöstes Grau in Grau, etwas spärliches Mattgrün, eine Granatblüte im Haar, war alles von Farbe, was es aufwies. Die Gestalt selbst, von ihrem felsigen Sitze förmlich umbaut, glich einer Gefangenen, die mit dem Ausdruck verzehrender Sehnsucht ins Weite starrte, aber ohne den Adel der Resignation, wie er einer Iphigenie geziemt. Sie war alles eher, als von hellenischer Art, und bewies nur, wie viel unter Umständen noch von deutscher Romantik in des Künstlers Gemüt und Seele schlummerte. Das war nicht derselbe Geist, dieselbe Stimmung, aus der heraus sieben Jahre zuvor die erste Iphigenie hervorgegangen war. Der lebendigen Anschauung war diese ja auch entsprungen, aber der Künstler blieb Herr und Meister über den Eindruck; seine dichtende Phantasie bemächtigte sich desselben und entwickelte aus dem gegebenen Anschauungsbilde zielbewußt eine über alles Menschlich-Gewöhnliche hinausgehobene Gestalt, so wie ihm Iphigenie im Geiste vorschwebte, als die königliche, dem unglücklichen Tantalidengeschlechte entstammte Tochter Agamemnons, die Trägerin eines außerordentlichen, tragischen Geschicks.

Was dagegen aus dem neuen Bilde sprach, war nicht die verklärte Sehnsucht, war nicht das reine, die Seele erhebende und befreiende Werk der Kunst, sondern der herzbeängstigende bildliche Ausdruck einer die Seele des Künstlers selbst beherrschenden, zum psychischen Leiden gesteigerten Stimmung; es war der pathologische Ausdruck seines e i g e n e n Heimwehs.

Begreiflicherweise empfand Feuerbach in dieser eigentümlichen Geistes- und Gemütsverfassung die jüngsten Erfahrungen mit Karlsruhe doppelt schwer. Baden war und blieb nun doch ein-

mal das Land seiner Jugend, und gewisse frühe Eindrücke verlieren sich nie ganz und üben eine geheime Macht im Leben fort. Gründlich auslandsmüde und überarbeitet, geistiger und herzlicher Teilnahme mehr wie je bedürftig, hatte er kommen wollen, um mit den paar Menschen, die seinem Herzen am nächsten standen, oder die ihn und die er hatte schätzen und lieben lernen, ein menschlich, wie künstlerisch angeregtes Leben zu führen. Schon hatte er im Geiste den Tag in der Woche bestimmt, an dem er offenes Haus halten wollte zum Musizieren und sonstigen geistig und gesellig anregenden Treiben. Es war begreiflich, daß wo die Phantasie der Wirklichkeit derart voraneilte, auch naturgemäß der Rückschlag tief gehen, und die Wirkung des plötzlichen Ausblicks ins Leere schwer zu verwinden sein mußte.

Der Entschluß, aus der Heimat auszuwandern, der früher schon ab und zu aufgetaucht war, nahm zum erstenmal bestimmtere Gestalt an. Man dachte an Cannstatt; der landschaftliche Reiz seiner Umgebung, die Nachbarschaft von Stuttgart, die mäßige Entfernung von Heidelberg und den alten Freunden, sprachen für den Ort. War es doch seinem innersten Empfinden nach nie das Getriebe einer Groß- und am allerwenigsten einer sogenannten Kunststadt gewesen, was ihn anzog. Wonach er sich die längste Zeit immer und jetzt mehr wie je sehnte, war ein stiller Sitz im Grünen, ausreichend zum Wohnen und anregend zum Arbeiten, mit Italien als sicherem Hintergrund, für die Zeiten drohender Ebbe der Gedanken.

Indessen sollten seine Ideen bald eine andere Richtung erhalten.

Aus Rom war mittlerweile das Urteil des Paris in Heidelberg eingetroffen. Es wurde alsbald bestimmt, daß es gemeinsam mit der Medea zur Herbstausstellung von 1870 nach Berlin gehen sollte.

Die Arbeit an diesem Bilde war überhastet, Feuerbach selbst zwischenhinein aus Ueberanstrengung und unter dem Einfluß der anhebenden Hitze krank geworden. Da es aber, bevor er Rom verließ, um jeden Preis noch zur Versendung fertig werden sollte, ermutigte Feuerbach den jungen Ferdinand Keller aus Karlsruhe,

den er um dieselbe Zeit viel bei sich auf dem Atelier sah, zur Mithilfe an dem Bilde. Dieser füllte demzufolge denn auch im Nebenwerk und der Landschaft mancherlei noch vorhandene Lücken aus, was sich, trotz des Meisters Unwohlsein, zu einer sehr lustigen Affaire gestaltet habe, indem er von seinem zum Lager improvisierten Ateliersofa aus, unter den Kommandorufen: „Heller! Dunkler! Nicht so blau!" u. s. w. die Arbeit in ihrem Fortgange leitete.

In dieser Weise gedieh das Werk zu guter Letzt doch noch so weit, daß es dicht vor Feuerbachs Abreise zur Absendung gelangen konnte.

In Heidelberg jedoch hielt es nicht stand vor des Meisters kritischem Auge. Ohne der Mißstimmung über das abermalige Scheitern seiner auf Karlsruhe gesetzten Pläne und Hoffnungen weitern Raum zu geben, unterzog er das Bild alsbald einer nochmaligen Ueberarbeitung [1]). Was von Kellers Arbeit dabei wirklich stehen blieb, ist daher mit Sicherheit schwer mehr zu bestimmen, doch sollen Hund und Ziegenbock zur Seite des Paris von seiner Hand sein. Der figürliche Teil des Bildes war selbstverständlich von vornherein davon ausgeschlossen.

Nach Beendigung dieser Arbeit eilte Feuerbach an den Bestimmungsort der Bilder, nach Berlin voraus, sowohl um in deren Interesse an Ort und Stelle Schritte zu tun, als sich persönlich erneut in Erinnerung zu bringen. Im übrigen war er gewillt, früher als in andern Jahren zu seiner Arbeit nach Rom zurückzukehren. An der Ausführung dieses Vorsatzes sollte er jedoch in der unverhofftesten Weise durch ein Ereignis verhindert

[1]) Frau Beggerow aus Petersburg, Witwe des verstorbenen Professors Beggerow an der Petersburger Musikakademie, eine Freundin des Feuerbachschen Hauses, die um diese Zeit in Heidelberg lebte, schrieb mir, hierauf bezüglich: „Eines Tages fand ich Meister Anselm auf einem hohen Zimmermannsgerüst mit Pinsel und Palette vor dem Urteil des Paris. In seiner bekannten launigen Weise, wenn es ihm behaglich zu Mut war, scherzte er „über seine hervorragende Stellung". Einen besonders tiefen Eindruck machte er bei dieser Gelegenheit aber auf Olga, die mich begleitete, damals noch ein Kind, die nachmalige Malerin Beggerow-Hartmann, durch die bezaubernde Liebenswürdigkeit, mit der er sich mit ihr zu schaffen machte.

werden, das ihn auf der Rückreise nach Heidelberg überraschte und das wohl geeignet war, selbst das Interesse an seiner Arbeit zunächst in den Hintergrund zu drängen. Von seiten Frankreichs war die Kriegserklärung an Deutschland erfolgt. Unter solchen Umständen hielt ihn sein deutsches Herz und vaterländischer Sinn doch vorerst in der Heimat fest [1]).

Erst als die Gefahr eines Einbruchs der feindlichen Armee für Heidelberg geschwunden und die erste Siegesbotschaft eingelaufen war, trat er die Rückreise nach Rom an, die ihm um so näher gelegt war, als seine Mutter ihre ganze Zeit und alle ihre Kräfte dem im größten Stile in Heidelberg eingerichteten Lazarettwesen zu widmen hatte, dessen Verwaltung und wirtschaftliche Leitung vorwiegend ihren Händen anvertraut war.

Auf der Reise schreibt er von

München 5. August 1870.

— „In Ulm war zur ersten Feier alles beflaggt, und wir fuhren mit der Wacht am Rhein, von der Militärmusik gespielt, ab.

In München alles beflaggt für den zweiten Sieg.

— Morgen reisen wir und haben heute nachmittag ganz still im Grünen zugebracht. — Ich schreibe Dir noch von Oberaudorf.

Heute abend die C-dur gehört, wenn auch schlecht.

Mit der Heiterkeit will es nicht gehen."

Oberaudorf, September 1870.

„Ich schreibe auf einer Bank im Tannenwalde. Habe Deinen Brief erhalten. Republik ꝛc. Alle Nachrichten erhalten wir etwa drei Stunden später als Ihr. Hier in der schönen Natur ist patriarchalisches Leben. Das ganze Hotel macht täglich zusammen Ausflüge; wir haben eine Avantgarde von acht Buben.

---

[1]) [Anmerkung des Herausgebers. Der treffliche Heidelberger Kunstvereinsdiener, Schreinermeister Peter Beck, begleitete damals den Transport der beiden Bilder nach Berlin, und es blieb die große Erinnerung seines Lebens, wie er der nach Westen gerichteten riesenhaften Truppenbewegung auf der Eisenbahn entgegen seine Bilderkisten von Station zu Station befördert und vor dem Liegenbleiben gerettet hatte.]

Das Dorf liegt reizend im Grünen, gegenüber das Kaisergebirge.

Ich gehe vielleicht in diesen Tagen; es ist mir alles mit Italien ziemlich einerlei. So werden wir bis zum 18. die Herren von Frankreich sein.

— Ich bin exquisit bewaffnet und habe nichts dagegen, auch dort noch den Schwindel anzusehen, denn auch Italien wird die Republik proklamieren.

— Hier brennen die Freudenfeuer auf den Bergen.

— Meine Arbeiten richte ich nach Laune ein, es ist ja übergenug geschehen. Da Rom die Hauptstadt wird, ist es immerhin süperb, ein Atelier dort zu haben.

— Mir haben die wenigen Tage Ruhe, trotz der Zeitungen, sehr wohl getan. Ich schreibe bald, von wo aus, weiß ich nicht; ich habe das Leben in der Art satt.

— Es stehen noch großartige Dinge in Aussicht."

Venezia, 21. September 1870.

— „Da die Tore Roms für einige Tage geschlossen sind, so bleibe ich noch in meinem alten verrauchten Venedig.

Von Oberaudorf fuhr ich nachts, begleitet von der Musik der Kufsteiner Liedertafel und dem Hurra sämtlicher Kinder der Hotelgesellschaft ab. Ich habe mir den Ort gemerkt und halte mein Auge darauf, wenn mir's zu bunt und schwül werden sollte. Eine lieblichere, großartigere und stille Ländlichkeit ist kaum anderswo zu finden. Eine im Walde über einem Wasserfalle versteckte Mühle steht mir noch vor den Augen.

Verona fand ich vollständig armiert und geflaggt. Abends Musik.

Gestern saß ich abends am Meer in dem alten guten Venedig. Der Markusplatz tageshell erleuchtet und Musik. Die Italiener sind große Kinder.

Heute morgen habe ich ganz allein eine Stunde vor der Assunta gegessen.

Es würde unnütz sein, alles auszusprechen, was durch die Seele geht; mir speziell hat sich das Herz im Leibe herumgedreht,

als ich dieser elenden erbärmlichen Gesellen und Vergangenheit gedachte. Ich fühle gar nicht mehr als Maler, sondern als Mensch. Ich hätte viel zu sagen: Dieses Alleinherumvagabundieren ist mir nahezu unheimlich, noch mehr die Menschen, die mir das Schicksal in den Weg geworfen. — Es wird bald anders sein.

Nach Berlin ist nichts zu schreiben. Lasse die Bilder ruhig wirken; jetzt ist die Zeit noch zu bewegt.

— Ich bin wieder mitten in die Truppenzüge nach Nizza und Rom hineingeraten. Wäre ich blindlings hineingereist, hätte ich vor den Toren umkehren müssen.

Venedig ist das alte; es sind nun zwölf Jahre herum und mir ist alles wie ein Traum.

Uebermorgen, hoffe ich, sind die Italiener in Rom." —

Venezia, 27. September 1870.

— „Soeben läuten alle Glocken und die drei großen Fahnen werden vor der Kirche aufgezogen, unter Hurrageschrei. An meinem Atelier vorbei sind die Italiener nach vierstündigem Kampfe eingezogen. Ein paar Scheiben bezahle ich gerne.

Morgen reise ich mit dem Eilzuge.

— Der stille Aufenthalt war mir sehr wohltätig. Ich glaube, ich komme bald wieder.

— Heute abend wird der Platz erleuchtet; noch läuten alle Glocken." —

Rom, 2. Oktober 1870.

— „In Berlin haben sie mich wieder im zweiten Stock aufgehängt. Die Leute verzeichnen so lange an einem herum, bis man zur wirklichen Karikatur seiner selbst wird. Was soll ich sagen? Melde mir den Schluß der Ausstellung, damit ich mich in meiner Weise bei der Akademie bedanken kann.

Das kann ich Dir sagen, wenn ich nicht sicher wüßte, daß ich mich kraft meines Talentes schon in zwei Jahren ganz aufs Land zurückziehen könnte, so möchte ich nicht weiter mehr leben.

— Miete einen trockenen Platz im Lagerhaus und lasse die Bilder alle ruhen für bessere Zeiten. Folge meinem Rat. Ich

bin trotz meiner totalen Ermüdung imstande, die Sachlage zu beurteilen. — Hier setze ich konsequent mein Programm durch.

Wenn der hl. Vater nicht mit der Schellenkappe rasselt, so werden freilich wenig Fremde kommen; doch ist bei mir alles bereit; ich habe drei ganz ausgeführte Bilder im Goldrahmen dastehen, das genügt.

Ich schicke nichts hinaus.

An dem großen Bilde[1]) male ich, wenn ich aufgelegt bin, ohne Hetzerei. Für das zweite[2]) genügt fürs erste das bloße Ausdenken.

Mein Atelier ist comme il faut und sieht stattlich genug aus." —

10. Oktober 1870.

— „Zunächst die Hauptsache: Schone Deine Gesundheit; tue nichts, gar nichts, Du brauchst es nicht, da ich tätig bin.

— Wer kein Verständnis für die dramatische Wucht der Medea hat, der verdient Züchtigung.

— Das Urteil des Paris als frivol behandeln, kann nur ein Schwein, oder einer, der schlecht verheiratet ist.

— Du bist eine alte anständige Dame und hast die ursprüngliche Naturwüchsigkeit herausgefunden.

Was soll der Mensch überhaupt noch malen, wenn Bosheit und Dummheit immer und immer wieder Herr werden? Wenn die Schönheit, statt zum Essen einzuladen, immer nur wie häßliche Medizin wirkt, wo soll die Gesundheit herkommen?

Der Kunstboden muß gründlich gereinigt werden, damit jeder dahin komme, wo er hingehört.

Für uns, liebe Mutter, wird die nächste Zeit große Veränderungen bringen und ich halte es für sehr gut, daß wir nicht Hals über Kopf nach Berlin sind; abwarten und tätig sein." —

Das war in großer Zeit die Aufnahme, die die Heimat den Werken eines Künstlers bereitete, der, auch auf fremdem Boden,

---

[1]) Die Amazonenschlacht.

[2]) Das neue Gastmahl des Platon.

nun im fünfzehnten Jahre seine Schlachten schlug zum Ruhm und zur Ehre seines Vaterlandes; freilich Schlachten unblutiger Art, friedliche Siege der Kunst, die die Heimat ihm aber nie anders zu danken und zu lohnen gewußt hatte, als mit gehässigen Angriffen, öffentlichen Verleugnungen, Hintan- und Zurücksetzungen.

Feuerbach hatte alle Form beobachtet; er hatte die Bilder nicht nur rechtzeitig, er hatte sie sogar persönlich angemeldet und abgeliefert. Der einzigen Bedingung, die er dabei gestellt hatte, daß sie nicht hoch, wenn möglich in Gesichtshöhe zu hängen seien, war man in der Weise nachgekommen, daß man sie im obersten Stockwerk, dicht unterm Plafond und in verkehrtem Lichte, im letzten Saale, der sogenannten Totenkammer, unterbrachte.

Und die Kritik? Wie eine Meute Hunde über Edelwild fiel sie über die Bilder her. Selbst Fr. Pecht, der sich bei Gelegenheit des platonischen Gastmahls das Jahr zuvor in München als einer der einsichtigeren gezeigt, verstieg sich diesmal zu dem ungeheuerlichen Vorwurf des Sybaritismus in Feuerbachs Kunst, er, der bald darauf Hymnen auf Makart sang. Das Höchste aber an Roheit, nicht allein in Anschauung und Auffassung, sondern an Unflätigkeit in der Ausdrucksweise, leistete der anonyme Berichterstatter von K. v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst [1]), dem damals angesehensten Fachblatt auf diesem Gebiete.

Diesen anmaßenden Schulmeistereien einer zuchtlosen Tageskritik gelten Feuerbachs Ausbrüche gerechter Entrüstung in seinem letzten Briefe. Glücklicherweise tut es heutzutage nicht mehr not zur Würdigung von Feuerbachs Kunst sich mit der Widerlegung einer Kritik befassen zu brauchen, die, so sehr sie das Leben des Künstlers geschädigt hat, doch bereits mit ihren Richtersprüchen und Prophezeiungen so ziemlich durchweg am Urteil der Zeiten zuschanden wurde, und so können wir uns in Ruhe der näheren Besprechung der beiden in Frage stehenden Werke Feuerbachs zuwenden.

[1]) Sechster Band, Heft 9.

Medea

hat, wie fast alles, was Feuerbach im großen behandelte, ihn im Geiste schon geraume Zeit zuvor beschäftigt, ehe er sie wirklich in Angriff nahm. Bei der mythisch, wie dichterisch höchst mannigfaltig ausgestalteten Sage scheint er, bei der überreichen Menge der auf ihn eindringenden Motive, lange geschwankt zu haben, bis er zu einem Entschlusse in der Wahl gelangte. Allerlei zufällige Anregungen mußten erst von außenher zusammenwirken, bis es zur bestimmten Ausgestaltung einer Idee kam. Zuverlässiges darüber erfahren wir zum erstenmal in einem Briefe vom 30. Dezember 1866, wo es heißt: „Morgen beginne ich die Medea." Es handelte sich hierbei um die ursprünglich für Schack bestimmte, unvollendet gebliebene Berliner Medea. Der Entwurf in Aquarell und Deckfarbe (Verz. Nr. 461) hatte der Bestellung wohl zugrunde gelegen.

Medea wandelt hier bei Nacht und Sturm als Flüchtende am Meeresufer, die aufgelösten Haare im Winde flatternd, mit einem Knaben an der Hand, den kleineren auf dem Arme, dem Schiffe zu, das bestimmt ist, sie in die Verbannung zu führen.

Es ist die Frage, ob dem Künstler nicht schon bei dieser Gelegenheit, als die einzig erschöpfende Lösung des Gegenstandes, der Plan zur zyklischen Behandlung des Stoffes vorgeschwebt, oder sich ihm dabei erst aufgedrängt habe.

Die nächstliegende Aufgabe für ihn mußte selbstverständlich in diesem Falle sein, für ein so weitaussehendes Vorhaben einen herrschenden Mittelpunkt zu gewinnen, d. h. eine Situation ausfindig zu machen, in der Gestalt, Charakter und Schicksal der Heldin in besonders bedeutsamer Weise zum Ausdruck kämen; um welche Darstellung, als ethischen Kern des Ganzen, das übrige sich alsdann anzureihen hätte. Ob ihm nun unter diesen Situationen der Berliner Entwurf als der geeignetste erschienen war, um dem Zyklus zum Mittelpunkt zu dienen, oder ob nicht gerade an diesem, während der Arbeit, Bedenken in ihm aufstiegen, die ihm diesen Moment, trotz seines hochdramatischen Charakters, doch nicht bedeutsam genug erscheinen ließen, um gleichsam die Seele

des Ganzen zu bilden, ist zwar nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen, wohl aber aus dem Umstand zu folgern, daß der Entwurf zurückgestellt wurde, um nicht wieder hervorgeholt zu werden.

Dem Satze Feuerbachs, ein Historienbild müsse in einer Situation ein Leben darstellen, einen Charakter erschöpfen, es müsse vor- und rückwärts deuten und in und auf sich selbst beruhen, entspricht das Berliner Medeenbild nur zur Hälfte. Es ist eine dramatisch höchst wirkungsvolle Situation, allein sie genügt der Anforderung nicht, im Beschauer neben der Vorstellung vom Vergangenen zugleich das Kommende, als Bild, zu erwecken. Die Szene könnte neben dem Münchener Bilde und noch mehr in der ganzen Reihe der Medeendarstellungen von tragischer Wirkung sein — in der Isoliertheit verliert sie, als unselbständiges Werk, an seelischer Bedeutung.

Das Münchener Medeenbild dagegen, das die Heldin in ihrer Eigenschaft als liebende Mutter giebt, erfüllt die Bedingungen jenes Satzes, indem es den Stoff in seinem menschlich tiefsten Gehalt erfaßt; denn wäre Medea nichts anderes als ein megärenhaftes Wesen, ein des Gefühls der Mutterliebe bares Weib, wo läge dann das Tragische im ganzen Mythos und Vorgang? Medea würde dann nichts besseres sein, als eine gewöhnliche Verbrecherin, unwürdig, der Kunst zum Vorwurf zu dienen. Erst in dieser Fassung erscheint die tragische Tiefe des Vorgangs in voller und klarer Beleuchtung, und der Phantasie des Beschauers bleibt die anregende Aufgabe, vor- und rückwärts schauend, nach beiden Richtungen die Situation auszubeuten.

Die Anfänge der Münchener Medea gehören in das Jahr 1869. Der Künstler selbst nennt unter den bei ihrer Entstehung wirksam gewesenen Faktoren erstens seinen Hirnschädel, dann Ristori, Porto d'Anzio, Ruderknechte und sein Modell.

Dem Namen der Ristori begegnen wir bei Feuerbach zum erstenmal in einem Schreiben vom 4. Januar 1866, wo er von ihr sagt: „Ristori in Medea hat mir zum erstenmal hier einen Genuß bereitet; ich glaubte endlich einen mir verwandten Geist gefunden zu haben. Doch die andernmale hat sie mich gelangweilt und degoutiert."

Trotz dieses ungnädigen Nachsatzes scheint der Eindruck, den die große Tragödin ihm in der Rolle der Medea in Alfieris gleichnamigem Trauerspiel gemacht hatte, ungeschwächt fortbestanden und fortgewirkt zu haben, da er ihr drei Jahre später noch einen Einfluß auf seine Medeenschöpfung zugesteht. Galt diese Rolle doch überhaupt der Welt als ihre bedeutendste Bühnenleistung.

Feuerbach witterte sonst in dem Einfluß der modernen Bühne gerne eine direkte Gefahr für die Vorstellungswelt des Künstlers. Da ihre Aufgabe heutzutage darin liegt, die Natur, das Leben im Sinne der Wirklichkeit wiederzugeben, kann es ihr allerdings leicht begegnen, daß sie dem echten ein falsches Bild unterschiebt und an Stelle der Einfalt und Einfachheit die Uebertreibung und Geziertheit setzt und so die Phantasie, besonders des jungen Künstlers, durch Gewöhnung an solche Unnatur, für die schlichte Wahrheit abstumpft und mit Zerrbildern erfüllt[1]).

Es bedurfte daher Feuerbachs besondern Eingeständnisses, um einer bewußten Einwirkung von dieser Seite her auf seine Kunst Geltung zu sichern. Sie beschränkte sich ohnehin nur auf eine allgemein geistige Nachwirkung einer künstlerischen Erfahrung, in der sich ihm eine der eigenen Vorstellungs- und Empfindungswelt verwandte Natur offenbart hatte.

Die ersten Ansätze zu bestimmten Vorarbeiten für das neugeplante Werk weisen sodann nach Porto d'Anzio, mit seinem Meer- und Badeleben. An seinen herrlichen Gestaden entstanden die zahlreichen, zum Teil sehr ausgeführten Meer- und Uferstudien, von denen verschiedene zu den Medeenbildern die szenischen Motive geliefert haben.

Unter den Badegästen des Ortes befand sich auch ein römischer Bischof, der zuweilen nähertrat, um die Arbeit des Künstlers zu verfolgen und, wenn eine Sturzwelle über das flache Ufer hereinbrach, in seinen violetten Strümpfen von Stein zu Stein wieder davontänzelte, um sich vor der Nässe zu retten. Er ahnte freilich nicht, als er eines Tages in seinem Bademantel auf einem Fels-

[1]) Die antike Bühne, die die Persönlichkeit des Darstellers unter Maske und herkömmlich feierlicher Tracht aufhob und zu einer typischen Figur umgestaltete, schloß ähnliche Gefahren für die bildende Kunst aus.





Medea 1870

block kauerte, daß er zur Gestalt der Amme in Feuerbachs Medeenbild die Idee lieferte und unentgeltlich Modell saß.

Eindrücke aus Neapel bereicherten in der Folge die Vorstellungen des Künstlers mit dem vielbewunderten Motiv der das Boot zur Abfahrt rüstenden Ruderknechte im Münchener Medeenbilde, zu dessen Hauptgestalt Lucia Brunacci, sein neues Modell, als Vorbild diente.

So, in allen seinen einzelnen Teilen ganz allmählich und stufenweise aus der unmittelbar lebendigen Anschauung herauswachsend, entstand dieses Werk, das gerade als Gesamtbild, wie in gleichem Maße kaum ein anderes von Feuerbach den Eindruck einer in einem Gusse entstandenen freien Geistesschöpfung macht.

Medea, am Felsgestade ruhend, hält ihre beiden, dicht an sie geschmiegten Kinder zärtlich umfaßt. Diese Gruppe füllt in einer alles übrige mächtig überragenden Anlage die linke Seite des Gemäldes. Sie findet zur Rechten des Bildes ihr künstlerisches Gleichgewicht in dem zur Abfahrt bestimmten Boote, dessen Segel- und Takelwerk die ganze eine Hälfte der Luft gespenstisch durchschneidet. Bootsknechte, sieben an Zahl, sind beschäftigt, es vom seichten Ufer abzustoßen. Zwischen diesen beiden Gruppen bildet die Gestalt der Amme den vermittelnden Uebergang, die in halber Tiefe des Bildes auf einem Felsblock kauert. In scharfer Profilierung, dicht in ihren Mantel gehüllt, das Antlitz trauernd in die Hände vergraben, hebt sie sich düsterfarbig gegen die helle Luft ab. Zu ihren Füßen spielen die Wellen des Meeres, dessen Horizont in langgedehnter Linie das Bild durchzieht. Wilde Brandung umtost in der Ferne die hochragende Felsenküste. Unheimlich wetterschwüle Abendstimmung lagert über dem Ganzen.

Zur richtigen Würdigung der überaus lichtvollen Anlage der Komposition ist es unbedingt erforderlich, daß der Beschauer seinen Standpunkt erheblich nach links vom Bilde wählen könne, was bei der jetzigen Aufstellung des Bildes leider unmöglich ist [1]. So,

[1] Befände sich Medea zur Rechten der Durchgangstüre an Stelle des gegenüberhängenden Bildes, was ohne Schädigung für dieses geschehen könnte, wäre dem Uebelstand abgeholfen.

richtig gesehen, wird die Verjüngung der Gestalten nach rechtshin, die öfter Veranlassung zu dem Tadel gab, daß sie zu rasch erfolge, sich nicht allein als eine höchst natürliche ergeben, sondern geradezu als ein ingeniöser Wurf erscheinen, aus dem sich diese rhythmische Anordnung, als ein Hauptvorzug des Werkes, mit Notwendigkeit herausbildete. Die Abstufung in dem äußerlichen Maß der Gestalten entspricht dadurch so genau ihrer ideellen Bedeutung, daß jede Veränderung oder Verschiebung in diesem Verhältnis unvermeidlich eine Störung in dem wohlabgewogenen geistigen Gleichgewicht herbeiführen müßte, das jetzt in den Beziehungen der einzelnen Teile zum Ganzen herrscht. Bei jeder andern Anordnung möchte es z. B. schwer gewesen sein, die an sich nebensächliche und doch für den ganzen Vorgang so überaus beredte und bedeutungsvolle Gruppe der Ruderknechte so zu betonen und doch mit solcher Weisheit den Hauptgestalten des Bildes zu unterordnen.

Um sich darüber klar zu werden, vergleiche man dagegen das Berliner Medeenbild und den frühesten Entwurf[1]), wo Schiff und Ruderknechte sich mit Medea im gleichen Gesichtsabstand befinden. Wie störend wirkt da die Gleichwertigkeit der Gruppe, ja, wie drückt sie durch ihre starke Bewegtheit auf die drei ruhigen Gestalten der Medea und ihrer beiden Kinder, daß das Auge, statt auf diese, als die bedeutsamsten, stets wieder auf jene abgelenkt wird.

Allerdings würden diese Abstufungen in der körperlichen Erscheinung, als Wertbestimmungen für ihre innere Bedeutsamkeit, zunächst nicht viel mehr als ein äußerlicher Kunstgriff sein, käme das ethische Abstufungsverhältnis nicht auch noch durch Mittel höherer Ordnung zum Ausdruck. Weder das Ueberwiegen ihrer Erscheinung, noch der Purpur des Gewandes würden für sich allein ausreichen, Medea zur königlichen Frau zu stempeln, als die wir sie uns zu denken haben, wenn dem Künstler darüber hinaus die höheren Ausdrucksmittel versagt hätten. Derjenige freilich, der in Medea in erster Linie die Mörderin ihrer Kinder zu sehen erwartet, wird sich von der Auffassung und Darstellung

[1]) Im Besitze des schlesischen Museums in Breslau.

Feuerbachs etwas enttäuscht fühlen. Bis auf einen leisen Zug um den Mund, der vielleicht eine andere Deutung zuläßt, drückt ihre Miene nur mütterliche Zärtlichkeit aus, keine Racheempfindungen für die ihr als Gattin, Mutter und Fürstin angetane Schmach. Dennoch dürfte jeden, der unbefangen vor das Bild tritt, bei ihrem Anblick ein Gefühl beschleichen, daß sie zu jener Rasse von Frauen gehöre, die, gleich stark im Hassen wie im Lieben, sich nicht ungestraft in ihrem Heiligsten verletzen lassen.

Wie kontrastieren dagegen die plebejischen Gestalten der Bootsknechte, und doch, welch klassische südländische Schiffertypen sind dies, wie sie echter und lebensvoller nie gemalt wurden.

Es bekundet den naiven Sinn des Künstlers und sein hohes Vermögen zu selbständig dichterischer Behandlung eines gegebenen Stoffes, daß er nicht zögerte, uns denselben befreit von aller sagenhaften mythischen Zutat vorzuführen. Um ihn uns rein menschlich nahe zu bringen, unterläßt er es, uns den Höhepunkt des tragischen Seelenkonflikts zu schildern, in dem das Herz der Mutter, im Widerstreit von Liebe und Haß, dem dämonischen Zuge nach Rache unterliegt. Auf die furchtbare Tragik dieses Moments deutet er nur als auf etwas Kommendes in der düster gehaltenen Figur der Amme hin, der Vertrauten Medeas. So wirkt das Bild der Mutterliebe gleichsam versöhnend über die fürchterliche Tat hinaus, denn der Haß gilt ja nicht den Kindern, sondern dem Gatten, dessen Meineid durch deren Opferung gerächt, bestraft werden soll.

Das Verhältnis von Mutter und Kind ist seit den Zeiten der Renaissance, in denen es seine Verherrlichung in der Kunst in der reinsten Form erfuhr, mit so rührender Einfachheit und überzeugender Wahrheit kaum wieder geschildert worden, als es Feuerbach in seinem Medeenbilde glückte. Nichts von moderner süßlicher Sentimentalität haftet diesen Gestalten an, und doch ist alles gesättigt von jener starken und echten Empfindung, die keine Pose kennt und braucht, weil sie die unmittelbare, überall verständliche Herzenssprache der Natur redet.

Es ist die Meinung geäußert worden, und sogar die Mutter des Künstlers neigte ihr zu, Feuerbach habe bei seiner Medea auf

die ursprüngliche, voreuripideische Gestalt der Sage zurückgegriffen, die noch nichts von der Ermordung der Kinder durch die Hand der Mutter berichtet [1]). Allein dieser Annahme ist von vornherein aller Boden durch den Umstand entzogen, daß eine zweimalige Behandlung der Kindermordszene von seiner Hand vorliegt. Ueberhaupt ist Medea doch erst zu einer tragischen Gestalt geworden, indem sie aus der Sphäre der bloßen Zauberei heraus durch Euripides in die höhere Region der menschlichen Leidenschaften erhoben wurde. Erst dadurch, daß er den tragischen Konflikt vornehmlich in Medeens Inneres verlegte, indem er sie zur Befriedigung ihres Racheburstes selbst zur Vernichtung des ihr Teuersten schreiten läßt, hat sie Anspruch auf unser menschliches Interesse erlangt und wurde sie zum würdigen Gegenstand für die Kunst. Auch in der antiken Plastik und Malerei tritt sie nicht früher auf, als nach dieser Umdichtung, durch die sie für alle nachkommenden Zeiten zur typischen Figur der Kindesmörderin wurde. In einem andern Sinne dürfte sie der Welt wohl kaum mehr ein Interesse abgewinnen können, und es hieße die Wirkung eines Werkes unnötig vorausabschwächen, wollte ein Künstler von dieser Auffassung vollständig absehen. Auch reichte der Umstand, daß Feuerbach Medea nicht in ganz unzweideutiger Weise als Mörderin ihrer Kinder darstellte, vollständig hin, das Schicksal des Bildes für lange hinaus ungünstig zu bestimmen.

Ueber den Mißmut der Welt, daß er ihr ein blutiges Schauspiel vorenthalten, würde sich Feuerbach wohl leicht getröstet haben, verstimmend für ihn war dabei nur, daß angesichts des Bildes die Meinung laut wurde, es gebreche ihm überhaupt an der Fähigkeit, einen tragischen Stoff dramatisch wirksam auszugestalten, während doch die Darstellung eines äußerlich dramatischen Geschehnisses offenbar von ihm gar nicht beabsichtigt war.

Man könnte da wohl zu dem Glauben gelangen, Feuerbach habe sich eines Tages aus dieser Verstimmung heraus daran ge-

[1]) Siehe Vermächtnis III. Auflage, S. 207 die Fußnote. Dieser entgegen äußerte Feuerbach bei Gelegenheit eines Besuches in Karlsruhe gegen den Verfasser, die Welt könne ja nicht wissen, ob er die Mordszene nicht noch nachbringen werde.

macht, die Szene des Kindermords zu entwerfen, indem ein Blatt roten Löschpapieres aus seiner Schreibmappe, weil ihm dies gerade zur Hand war, zu dem Entwurfe in Tinte herhalten mußte. Allein dazu ist die Komposition zu durchdacht, in jeder Linie viel zu sicher eingesetzt, als daß sie die Frucht einer augenblicklichen Erregung sein könnte. Es widerspräche auch seiner ganzen Schaffensweise in diesen Jahren, in denen er nichts mehr dem Papier vertraute, was nicht schon im Geiste in ihm ausgereift war.

Die Darstellung ist von einer ans Erschreckende streifenden Leidenschaftlichkeit der Aktion, daß dieses kleine Blatt allein vollständig ausreicht, um die Legende von der lyrisch begrenzten Natur von Feuerbachs künstlerischer Veranlagung zu entkräften. Mit einer sozusagen dämonischen Logik entwickelt der Künstler in diesem Entwurfe aus dem Münchener Bilde heraus die Szene des Kindermords. Der tragische Ausgang erscheint hier dem Beschauer nicht anders, als wie die selbstverständliche, unabwendbare Folge der dort gegebenen Situation, und schwer wird man sich den Prozeß der Entstehung einer der beiden Darstellungen erklären können, außer im Zusammenhang mit der andern, im Sinne einer sich gegenseitig bedingenden zyklischen Behandlung.

Der Künstler hat sich den Moment, in dem Medea zu ihrem Rachewerk schreitet, beim Erwachen des Kindes gedacht, das er ihr im Münchener Bilde überaus feinfühlig schlummernd an die Brust gelegt hat. Die Heiligkeit des Schlafes ist noch sein Schutz, Medeens Tat würde sonst doppelt unmenschlich erscheinen. Sie ist aus der ruhenden, zurückgelehnten Haltung, die sie im großen Bilde einnimmt, bei der ersten Regung des Kindes heftig emporgefahren und hält, nunmehr stark vornübergebeugt, den Säugling, der ihr kopfunter in den Schoß herabgeglitten ist, mit der straff ausgestreckten Linken am untern Fußgelenke fest und holt, in der erhobenen Rechten den Dolch, mit wilder Gebärde zum Stoße aus.

Der ältere Knabe ist von der heftigen Vorwärtsbewegung der Mutter zur Seite geschleudert worden und aus der vorher stehenden Stellung rückwärts in die Kniee gesunken. Entsetzt starrt er auf den furchtbaren Vorgang. Die Amme endlich, als wolle sie sich vor dem Anblick der Schreckenstat schützen, vergräbt das

tief herabgesenkte Haupt im Schoße und erscheint mit ihren schlaff zur Erde herabhängenden Armen förmlich in sich zusammengebrochen. Die Bootsknechte allein sind von dem Vorgange unberührt; sie sind, in entsprechend veränderten Stellungen, noch an ihrem Werke geschäftig. Das Schiff hat unter ihren Händen inzwischen eine leichte Wendung erlitten und sagt uns so gleichsam, daß von der unheilschwangeren Ruhe in der ersten Darstellung bis zum Eintritt der sich eben abspielenden Katastrophe nur ein nach Augenblicken zählender Zeitraum verstrich. Und, wie um anzudeuten, auch der Zuschauer habe inzwischen seinen Standpunkt gewechselt, ist der Gesichtspunkt, aus dem die Gesamtszene sich zuvor dem Auge darstellte, nun ebenfalls um einige Schritte nach links verschoben.

Verfolgt man nun im Geiste Medeens weiteres Schicksal, so sehen wir sie, beladen mit den beiden schuldlosen Opfern ihrer Rache und unter der schwereren Bürde ihres Schuldbewußtseins das Schiff besteigen, sehen sie an fernem Gestade den Holzstoß schichten und die Asche der Kinder bergen, um in Leid und Reue, im Schlaf und Wachen ihre Tat zu büßen.

Damit ist wohl der Inhalt bezeichnet, der dem nächstfolgenden Medeenbilde Feuerbachs zugrunde liegt.

Medea mit der Urne zeigt uns die Heldin, in tiefste Trauer versenkt, an der Seite der Urne, die die Asche der Kinder umschließt. Im Reliefschmuck des Marmorgefäßes hat der Künstler fragmentarisch die Kindermordszene verwertet, wie wir sie aus dem vorhin beschriebenen Blatte bereits kennen lernten.

In diesem Bilde haben wir uns gleichsam den Epilog der zyklischen Gemäldereihe vorzustellen, während ein zweites, als Gegenstück dazu gedachtes Werk, das die Bezeichnung Medea mit dem Dolche trägt, den Zyklus als Prolog einleitet. Eine zur Seite Medeens auffliegende Eule kennzeichnet symbolisch das Unheil, das über die verratene Frau hereinzubrechen droht und als Traum- und Schreckbild an ihrem innern Sinn vorüberzieht, noch bevor es zur Wirklichkeit wurde.

Es ist schwerlich Zufall, daß dieses den Zyklus einleitende Bild früher entstanden ist, als die Medea mit der Urne, und diese den Schluß der Arbeit bildete. Ursprünglich Traum, wie das letztere Melancholie benannt, könnte dies zu dem Glauben verleiten, sie seien beide ursprünglich gar nicht als Medeen gedacht. Diese Voraussetzung trifft jedoch nicht zu. Feuerbach hatte mit individuellen Namensbezeichnungen so mancherlei mißverständliche Erfahrungen gemacht, daß er zur Abwechslung einmal Benennungen allgemeiner ideeller Natur den Vorzug gab. Doch nur ganz vorübergehend. Wie seinem realistischen Sinne Darstellungen abstrakt symbolisierender Art fern lagen, verwarf er bei den fraglichen zwei Werken auch die sinnbildlichen Namen wieder und bezeichnete sie ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß als Medeenbilder. Spricht er doch gerade von der „Melancholie" brieflich als von einem Bilde, das nach seiner Meinung die Gestalt der Medea vollkommen erschöpfe.

Ihrer geistigen Entstehung nach dürften beide Bilder in die Zeit hinaufreichen, in die das Münchener Bild gehört und die Medeensage überhaupt im Vorstellungskreise des Künstlers herrschend im Vordergrund stand; sie sind nur, wie so manches andere auch, um Jahre später, als sie ersonnen wurden, und zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden, gehören aber zum Größten und Stilvollsten, was Feuerbach geschaffen hat.

Bei dem erheblichen Zeitraum, der zwischen den verschiedenen Medeenbildern liegt, ist es begreiflich, daß die Einheitlichkeit des Stils darunter etwas notleiden mußte; besonders weist das Kolorit Verschiedenheiten auf. Man kann wohl das Münchener Bild als Muster vollendeter Staffeleimalerei großen Stils bezeichnen, während die beiden Einzelgestalten, Medea mit dem Dolch und mit der Urne, als Beispiele momumentaler Behandlungsweise gelten können. Feuerbach bezeichnet sie einfach als Studien, wie man von Studienköpfen spricht, die dabei aber fertige und selbständige Werke sind. Vielleicht waren sie für ihn in der Tat nur Studien im Sinne von Stilproben für das zweite platonische Gastmahl und die große Amazonenschlacht, die ihn bereits daneben beschäftigten, oder zu beschäftigen anfingen.

Die Zeiten, in welchen ihn der Medeenstoff so eigentlich beschäftigt hatte, waren bereits vorüber, und da niemand mehr, als der Künstler selbst, bei seinen stetigen Fortschritten, sich der Stilwandlungen bewußt gewesen sein dürfte, die sich in seinen Medeenbildern abspiegeln, verzichtete er darauf, die vorhandenen Bruchteile ausdrücklich als zusammengehörige, innerlich zusammenhängende Glieder eines Ganzen aufzuführen. Wie dem sei, wird man es nur beklagen können, daß ein so groß geplantes Werk nicht zur richtigen Stunde in rascher Entstehungsfolge zur vollen Ausführung gelangte. Würde sich rechtzeitig ein mächtiger und einsichtsvoller Gönner gefunden haben, der nicht allein die Mittel zur Ausführung, sondern auch den geeigneten Raum zur Verfügung gestellt hätte, so besäße die deutsche Kunst eine Schöpfung von ganz einziger Art; denn das Unternehmen, ein tragisches Menschengeschick in einer Reihe von psychologisch aufs engste und innigste verknüpften Seelengemälden in logischem Zusammenhang zu schildern, dürfte in der gesamten Kunst ziemlich vereinzelt dastehen. Führen uns doch die antiken Sarkophagreliefs, die sich auf den Medeenmythos beziehen, soweit in denselben eine zyklische Behandlung der Sage vorliegt, nur vereinzelte, der euripideischen Tragödie entnommene Szenen vor, die unter sich selbst in keinem notwendigen Zusammenhang stehen.

Wir sind der bequemeren Uebersicht wegen mit den beiden kleineren Medeenbildern, die 1872 und 1873 entstanden sind, in der Zeitfolge vorausgeeilt und kehren nunmehr zu dem Jahr 1870 und dem zweiten großen Werke zurück, das gleichzeitig mit der Münchener Medea — es mußten ja immer Zwillinge sein — entstanden ist, nämlich dem

Urteil des Paris.

Feuerbach bezeichnete dieses Bild gerne als das heiterste Werk, das er überhaupt geschaffen. Es galt ihm für das ausgesprochene Seiten- und Gegenstück zur Medea, wenn auch nicht in der üblichen Bedeutung des Wortes Pendant, so doch als ein



Medea (Melancholie) 1873



Urteil des Paris 1870

seiner ganzen Art und Entstehungsweise nach grundverschiedenes Werk. Medea hatte eine mehrjährige geistige Vorgeschichte. Das Urteil des Paris aber war sozusagen geschichtslos, wie ein plötzlicher launiger Einfall auf die Leinwand geflossen. Und wie in der Entstehungsweise, so bilden beide Werke auch dem Inhalt, der Grundstimmung, der Farbe und der Vortragsweise nach einen durchgehenden Gegensatz. Während auf dem einen ein düsterer Abendhimmel mit sturm- und wetterverkündenden Anzeichen lastet, ruht im andern Bilde auf der von üppigem Grün und blühenden Rosen erfüllten Landschaft sonniger Tagesschimmer. Dort lagern am öden unfruchtbaren Strande tierische Schädelknochen, von den Wellen umspült, hier dagegen erschließt sich ein idyllischer Thalgrund mit waldumsäumtem See; fröhliche Kindergruppen, muntere Ziegenherden beleben ihn; die Luft bevölkern fliegende Genien, bunte Libellen und Schmetterlinge; in lichter Ferne glänzt ein Streifen azurblauen Meeres.

Noch tiefer tritt der Gegensatz in den behandelten Themen selbst zutage, dort die gärenden Untiefen des menschlichen Gemüts, hier das äußerliche Schauspiel einer übermütigen Laune.

Das Urteil des Paris ist von altersher von den Künstlern mit Vorliebe zum Vorwurf gewählt worden, weil es Gelegenheit bietet zur Darstellung des Nackten. Die meisten, die sich an dem Gegenstande versuchten, haben dabei dem Moment der Preiserteilung, der Ueberreichung des Apfels durch Paris an Aphrodite, für die Darstellung den Vorzug gegeben. Feuerbach ist von dieser traditionellen Auffassung abgewichen und griff auf den Augenblick *vor* der Entscheidung zurück. Paris harrt seitab im Halbdunkel seines Amtes, während sich die drei Göttinnen im Vordergrund des Bildes für das bevorstehende Schiedsgericht rüsten. Auf diese Weise verlegte Feuerbach die zu treffende Wahl gleichsam außerhalb des Bildes und in das Belieben des Beschauers; wahrte auch damit zugleich wieder, wie im Medeenbilde, jenen für ein Werk der bildenden Kunst günstigsten Augenblick, in welchem die Phantasie auf der Grenze zwischen dem unmittelbar Geschehenden und dem zu Gewärtigenden, in der Schwebe und Spannung erhalten wird.

Im Mittelpunkt des Bildes steht die helläugige, blondhaarige Venus, völlig entkleidet, eine Rückenfigur mit sanftem Profilkopf. Sie blickt, die Flechten ihres Haares ordnend, ihres Sieges bewußt, in den von einem geflügelten Knaben ihr entgegengehaltenen Spiegel.

Einen scharfen Gegensatz zu ihr und dem zierlichen Bau ihrer Glieder bildet Minerva, die links vom Beschauer, noch völlig bekleidet, auf einer Felsbank sitzt und mit der Rechten zögernd die Agraffe ihres Obergewandes löst. Ein Bild herber Weiblichkeit, mit einem Ausdruck von finstrer Strenge in den fast harten Zügen, scheint sie widerwillig dem Machtspruch des Olympiers zu gehorchen. Nur ihre kriegerischen Attribute, Panzer, Helm und Schild liegen ihr zur Seite und der von der Schlange umwundene Speer zu ihren Füßen. So umgeht Feuerbach in feinfühliger Weise durch die Wahl des Moments die jederzeit mißliche Aufgabe, Pallas Athene, die hellenische Personifikation ewiger Jungfräulichkeit, gewandlos darzustellen [1].

Juno, mit dem Pfauen als stolzem Begleiter, steht unbekleidet inmitten ihrer beiden Rivalinnen, den Blick zur Erde gesenkt, in der Haltung herrischer Ruhe. Eine nackte geflügelte Putte, die zu ihren Füßen kauert, löst ihr geschäftig die Sandalen.

Etwas zurück, im mittleren Plan des Bildes, ruht rechts vom Beschauer auf sanft erhöhtem Terrain Paris, seinen Hund zur Seite, inmitten seiner Ziegenherde. Es ist eine schlanke Jünglingsgestalt von antiker, ein wenig blasiert angehauchter Schönheit. Er scheint im Geiste seine Wahl bereits getroffen zu haben. Wie unwillkürlich deutet er mit dem leichtgehobenen Zeigefinger der rechten, den Apfel haltenden Hand nach Aphroditen hin, auf deren Gestalt der Blick seines halbgeschlossenen Auges wie still erwägend ruht.

[1]) Unter den Entwürfen für die Deckenbilder der Wiener neuen Akademie der bildenden Künste befindet sich ebenfalls eine Darstellung des Urteils des Paris, ein Rundbild, worin Feuerbach an derselben Auffassung festhielt. Auch in den bis heute bekannten, diese Sage behandelnden Sarkophagreliefs erscheint Minerva ohne Ausnahme gewandet.

Dem ruhigen Rhythmus eines epischen Gedichtes vergleichbar reihen sich diese vier Hauptgestalten auf dem lachenden landschaftlichen Hintergrund Gestalt an Gestalt aneinander, während das kleine bewegliche Volk der Genien die trennenden Zwischenräume in der halben Höhe der Göttinnen füllt und belebt, so daß sich die reiche Linienfülle doch harmonisch als Ganzes zusammenschließt. Auf diese Weise wirkt der Künstler einfach, ungesucht, scheinbar absichtslos Gestalten bildend, zugleich Bild gestaltend, dank seiner ungewöhnlichen Fähigkeit, aus dem Grundgedanken eines Vorwurfs heraus eine Handlung mit den räumlichen Voraussetzungen zu einem untrennbar organischen Ganzen zu entwickeln. Schon in seinen voritalienischen Schöpfungen tritt diese außerordentliche Dispositionsgabe in der glücklichen Ausnützung des gegebenen Bildraumes zutage, in diesem Werke aber besonders in der köstlichen Verschmelzung der figürlichen mit den landschaftlichen Teilen des Bildes. Zwar gilt ihm die Umgebung, in die er eine Handlung verlegt, stets nur als die Bühne, auf der die menschliche Gestalt sich allzeit vorherrschend abzuheben hat, aber er unterläßt es niemals, auch diese Bühne mit ganz derselben Liebe und Sorgfalt auszustatten, wie das, was ihm das Wesentliche in der Darstellung ist. So bildet denn auch das rein Landschaftliche im Urteil des Paris eine so reizvoll ausgeführte Idylle, daß sie, gesondert für sich, als ein Muster großen Landschaftstils gelten und ganz allein für sich wirken könnte. Trotzdem behauptet sie nirgends ein störendes Uebergewicht über den figürlichen Teil des Bildes.

Eine hervorragende Rolle hat Feuerbach auch hier wieder der Gestalt des Kindes zuerteilt. Nicht weniger als zehn lebensgroße Putten tummeln sich neben den vier Hauptgestalten im vordersten und mittleren Plan des Bildes, teils als dienstbare Genien bemüht, den drei Göttinnen helfend beizustehen, teils auf eigene Rechnung Allotria treibend. Wir kennen sie zum Teil schon. So ist das reizende Kinderpaar rechts im Vordergrund, das das bekannte Bocciaspiel der Italiener, parodistisch sinnvoll für die Handlung des Bildes, mit Aepfeln spielt, dem Fries der balgenden Buben entnommen. Aber die völlige Neuheit der

Situation, in die der Meister sie hier versetzte, läßt auch sie selbst so durchaus neu erscheinen, daß man sogar bei der unmittelbaren Vergleichung mit den Orginalen zuweilen Mühe hat, die Uebereinstimmung herauszufinden [1]).

Feuerbach hatte sich von den überreichen humoristischen Elementen des Bildes, die sich auch im Hintergrund der Komposition noch fortsetzen, die entschiedene Wirkung einer ergötzlichen Komödie erwartet; das Ganze galt ihm für nichts anderes, als ein launiger, auf Zeus' Geheiß erfolgter Vorgang, dessen tragische Folgen keinen Schatten auf das heitere Schauspiel vorauswerfen durften. Aber er mußte die Erfahrung machen, daß die Klage Goethes, die Deutschen verstünden keinen Spaß, immer noch zu Recht bestehe. Mit einem wahren Aufwand an sitten- und splitterrichterlichem Ernste schritt die Kritik an die Beurteilung des Bildes, das, unverstanden in seiner sonnigen Heiterkeit, vor allem durch die kühne Freiheit, mit der die nackte menschliche Gestalt darin vorgeführt wurde, dem pietistisch-philiströsen Geiste der Zeit zuwiderlief. Es war, wenn man von der unbekleideten Gestalt des Kindes absieht, auf italienischem Boden die erste Arbeit Feuerbachs, in der er sich an die Darstellung des Nackten und zwar des Weiblich-Nackten gewagt hatte. Daß er es tat, geschah, weil er ein uraltes Hoheitsrecht seiner Kunst darin erblickte; ein Recht, das die großen Meister aller Zeiten, nicht allein jenseits, sondern auch diesseits der Alpen stets als ein unveräußerliches gepflegt haben. Selbst in den bilderstürmerischen Zeiten der Reformation pflegten sie es noch, sei es in dem bewußten oder instinktiven Gefühl, daß der Verzicht auf dieses Recht gleichbedeutend sei mit der Abdankung und dem Aufhören der Kunst großen Stils. Aber was die Reformation nicht vollbrachte, das vollendete der Pietismus und der nüchtern bureaukratische Geist des 19. Jahrhunderts: die Verdammnis und Ausrottung der naiven Freude am Dasein

[1]) Feuerbach hat aus dem Schatze seiner Kinderstudien unbedenklich, was ihm gerade diente, wieder verwertet. Auch im zweiten Gastmahl des Platon, im großen Strandbilde, in den badenden Kindern u. a. m. kommen ähnliche Wiederholungen mit und ohne Abänderungen vor. Die Schwierigkeit der Studien rechtfertigt eine solche Ausnützung.

und an Gottes Schöpfung. Ja, gewisse Tandaradeis und ähnliche, der unlauteren Sphäre des Verhüllt-Zweideutigen angehörige Dinge, das war's, was man an den Wänden vertrug und an allen Schaufenstern duldete, aber an dem gesunden, von einem reinen Sinn getragenen Realismus des Nackten, selbst an der Gestalt des unbekleideten Kindes, nahm man Anstoß.

Die hohe Fähigkeit der alten Meister, sich bei Darstellung des Nackten ganz in den Grenzen der reinen Anschauung zu halten, besaß auch Feuerbach. Wir meinen damit jene keuschherbe, allen geschlechtlichen Beziehungen entrückte Art der Anschauung bei der Wiedergabe des Nackten, durch die sich die unbekleidete menschliche Gestalt in der antiken sowohl, wie in der mittelalterlichen Kunst so vorteilhaft von den Nuditäten der Gegenwart unterscheidet.

Stoffe von der Beschaffenheit der Parissage werden daher immer als besonderer Prüfstein für die eigentliche innerste Natur einer Künstlerindividualität gelten können. Nur die große, wahrhaft dichterisch schaffende Phantasie kann sich heutigentags noch an einen solchen Versuch wagen, ohne Gefahr zu laufen, entweder mit einer Trivialität, oder bestenfalls mit einer schönen Lüge zu endigen. Die Kraft, mit den Ausdrucksmitteln einer höheren Wahrscheinlichkeit „was nie und nirgends sich begeben" überzeugend zu schildern, ist zu allen Zeiten immer nur das Vermögen von wenigen gewesen. Feuerbach, mit seinem von Hause aus aufs Große gerichteten Sinne, besaß diese Kraft und besaß sie vereinigt mit der Fähigkeit, im Typisch-Stilvollen das Individuell-Menschliche zu wahren und festzuhalten. Seine drei Olympierinnen sind daher durchaus frei von der langweiligen Anmut jener gräzisierenden Kunst, die, Vorbildern aus zweiter Hand entlehnt, des frischen, warmen Lebenshauchs entbehrt, der allein Kunstschöpfungen innewohnt, die unmittelbar dem Boden der Natur entstammen[1]). Aus

[1]) In Beziehung auf die beiden nackten Gestalten in Feuerbachs Urteil des Paris sagt Dr. C. H. Stratz auf S. 226 seines vortrefflichen Werkes: „Die Schönheit des weiblichen Körpers" (Verlag von F. Enke, Stuttgart 1900, 6. Aufl.) geradezu: „Von neueren Malern hat keiner eine naturgeschichtlich reinere Form weiblicher Schönheit gefunden oder geschaffen, als der vielverkannte Anselm Feuerbach."

diesem Boden aber sind die drei Göttinnen Feuerbachs entwachsen, freilich in dem höheren Sinne, daß ihnen, als Trägerinnen einer bestimmten künstlerischen Vorstellung, auf dem Wege von der dichterischen Idee in die sichtbare Erscheinung, die Natur nur als Durchgangspunkt gedient hat. Nichtsdestoweniger leuchtet diese überall deutlich und unverkennbar aus der geläuterten Form hervor. Was die Farbe betrifft, so ist sie in beiden Werken, sowohl in Medea wie im Urteil des Paris, wieder mit voller Kraft eingesetzt, so wie es Zeit und äußere Umstände bei beiden Vorgängen forderten, die sich nicht, wie im platonischen Gastmahl beim Zwielicht des ersten Morgengrauens und im geschlossenen Raume, sondern bei Tageshelle und im Freien abspielen. Aber bei aller gesteigerten Tonfülle, wie verschieden ist dabei der farbige Grundcharakter in beiden Werken. In Medea der gesättigte Lokalton der anhebenden Abendstimmung, gedämpft durch atmosphärische Trübungen, im Urteil des Paris der lichte Tagesglanz, Glut und Reichtum in den Tönen, durchleuchteter Schmelz des Inkarnats.

In sich vollendeter, gleichmäßiger durchgeführt ist allerdings von beiden das Medeenbild. Das Urteil des Paris weist in Einzelheiten immer noch Spuren auf von Ueberhastungen bei seiner Fertigstellung, wie z. B. im Kopf der Minerva und einigen der Putten; sie liefern aber auch gerade damit wieder einen Maßstab zur Beurteilung der überwiegend vollendeten Partien des Bildes und sie stören nicht direkt, weil das Werk in der Gesamthaltung den Eindruck des völlig Fertigen macht.

Beide Arbeiten bestätigen jedenfalls, daß, wo es dem Künstler um die Betonung der Farbe zu tun war, sie ihm jetzt so gut wie früher zu Gebot stand, nur daß sie eben aufgehört hatte, altvenetianisch zu sein und als seine *eigene* Farbe Anspruch auf Geltung macht.

Sechzehntes Kapitel

Das zweite platonische Gastmahl — Die Amazonenschlacht

1870—1872

In hohem Grade bezeichnend für Feuerbachs ganzes Wesen war die nachsichtslose Kritik, die er, von der Zeit seiner eigentlichen Reife an, an der eigenen künstlerischen Tätigkeit übte. Sie begann nicht erst an dem im Werden begriffenen Werke, sondern erstreckte sich schon auf die Stadien, die der eigentlichen ausgestaltenden Tätigkeit vorausgingen. Sie beruhte ebensosehr auf der sorgfältigen Wahl und Prüfung, als auf der geistigen Durcharbeitung des zu behandelnden Stoffes, und erst wenn sich ihm davon auf diesem Wege ein in allen seinen Teilen deutliches und feststehendes Vorstellungsbild entwickelt hatte, nahm es, zuweilen einer blitzartigen Eingebung ähnlich, feste sichtbare Gestalt an.

Nur aus dieser besonnenen, in gleicher Weise dichterischen, wie verstandesmäßigen Art des innerlichen Vorarbeitens erklärt sich die erstaunliche, man könnte sagen fehllose Sicherheit und Leichtigkeit, mit der Feuerbach anscheinend ohne jede innere Anstrengung arbeitete. Alles Suchen und Tasten auf der Leinwand selbst, jede irgendwie erhebliche Aenderung in der einmal gewonnenen, gutgeheißenen Form war während des Verlaufs der Arbeit so gut wie ausgeschlossen, und folgerichtig ebenso der Karton. Er schritt auf Grund kleiner Entwürfe, und wohl auch ohne solche, an die Ausführung selbst seiner größten und gestaltenreichsten Werke, und es stand vielleicht im Zusammenhang mit dieser frischen, unmittelbaren Konzeptionsweise, daß er kaum je-

mals einer einmal unternommenen Arbeit überdrüssig wurde. Er mochte sie allenfalls aus Gründen praktischer oder künstlerischer Natur vertagen, immer aber blieb das Zurückgestellte bestimmt, früher oder später wieder hervorgeholt und zu Ende geführt zu werden. Alles Halbe, Flüchtige, Unreife war dieser nach Vollendung förmlich dürstenden Natur fremd, ja unerträglich[1]).

Zu dieser an Feuerbach gerühmten besonnenen Produktionsweise steht das bei ihm häufig wiederkehrende Bedürfnis nach Neu- oder Nochmalsbehandlung ein und desselben Gegenstandes, obenhin besehen, in direktem Widerspruch. Aber es ist nur scheinbar ein solcher, und hängt diese Erscheinung mit den stets wachsenden Fortschritten in seiner Technik und überhaupt mit der stetigen Weiterentwicklung seiner künstlerischen Gesamtanschauung zusammen. Das Werk in seiner vorhergegangenen Gestalt war ihm darum keineswegs wertlos geworden, auch wollte er mit der Wiederbehandlung ebensowenig etwas durchaus Neues an dessen Stelle setzen. Er war sich dabei sehr wohl bewußt, daß jedes aus echter Empfindung und wahrhaftem Schaffenstrieb hervorgegangene, mit jeweils bestem Können durchgeführte Werk seinen besondern und dauernden Reiz und Wert behalte. Es war auch in der Regel

[1]) Wie strenge Feuerbach gelegentlich mit sich ins Gericht ging, davon gibt die in seinen späteren Jahren vollführte Vernichtung ganzer Stöße von Handzeichnungen einen Beweis, die er schonungslos den Flammen überlieferte, weil sie seiner Schätzung nach nicht wert waren, ihn zu überleben. Dahin gehörte alles, was lediglich Erzeugnis der reinen Phantasie war, d. h. nicht auf Naturstudium beruhte, oder einem bestimmten Anschauungseindruck sein Dasein verdankte. So zunächst die zahlreichen Blätter, die in das erste römische Jahr und zum Teil noch in die Zeit des ersten venetianischen Aufenthalts zurückreichten, somit vor die Periode seines eigentlichen strengen Studiums nach der Natur fielen und Zeiten angehörten, in denen die Ungunst der äußeren Umstände ihm ein ernsteres Arbeiten verwehrte.

Durchweg malerischen Vorstellungen entsprungen, enthielten diese Blätter Szenen freierfundenen Inhalts, mit landschaftlicher Umgebung; gewandete und gewandlose Gestalten im Freien, Frauen und Kinder im Grünen oder an schattigen Wassern. Gewiß alles Ausflüsse echt dichterischer Stimmungen, deren Untergang man zu beklagen allen Grund hat, aber sie erschienen eben des Meisters mit den Jahren geschärfterem Auge als allzu formlos, um für seine Künstlerschaft ein Zeugnis abgeben zu können, wie er es jetzt verlangte.

nicht der Kern, der Gedanke, der eigentliche Inhalt des Werkes, so wie er in der Komposition Gestalt und Ausdruck gefunden hatte, was eine ernstliche Umwandlung erfuhr, sondern nur Form und Farbe, gewissermaßen das äußere Gewand wechselte.

Von allen diesen Wiederholungen legt keine die Frage nach ihren Beweggründen so nahe, wie die nochmalige Behandlung des platonischen Gastmahls.

Man hat voreilig aus dem veränderten, gesättigteren Farbcharakter des zweiten Symposions den Schluß gezogen, Feuerbach habe damit der Ansicht vom Niedergang in seinen koloristischen Leistungen, der aus der Farbe des ersten Gastmahls gefolgert worden war, begegnen wollen.

Diese Schlußfolgerung, als liege im zweiten Symposion das tatsächliche Eingeständnis vor, die erste Darstellung in der Farbe verfehlt zu haben, muß als eine durchaus irrige zurückgewiesen werden. Sie widerspricht dem ebenso zielbewußten, wie konzessionsfeindlichen Wesen des Künstlers, der in solchen Fragen nicht leicht einer andern, als der Stimme seines eigenen künstlerischen Gewissens Gehör lieh. Ueberdies lagen zwischen den beiden Symposien bereits wieder Werke wie die Medea, das Urteil des Paris, das große Strandbild u. a. m., deren malerische Eigenschaften das etwas verfrühte Urteil über ihn als Koloristen zu widerlegen wohl ausreichen konnten. In Summa, ein so auffälliges und überdies mit außerordentlichen Opfern verknüpftes Unternehmen, wie die Wiederholung des Gastmahls, hatte notwendigerweise eine Reihe von äußerlichen und inneren Beweggründen zur Voraussetzung.

Zu den erstern gehörte vor allem die Erwägung, daß das erste Gastmahl auf seinem verlorenen Posten in Hannover so gut wie aufgehört habe, auf die Außenwelt und damit für sein persönliches Interesse zu wirken. Er hatte erwartet, das Werk werde in eine allgemein zugängliche Sammlung gelangen, wo der Welt Gelegenheit geboten und Zeit gelassen sein würde, sich allmählich in seine Bedeutung hineinzufinden.

Doch wie hoch Feuerbach das Gastmahl stofflich und seiner sonstigen Wirksamkeit nach gestellt haben mag, diese Erwägung

für sich allein würde schwerlich zwingend genug gewesen sein, ihn eine Wiederholung wagen zu lassen, wenn nicht zugleich tiefe, innerliche, rein künstlerische Gründe mit unterlaufen wären.

Wir wissen, Feuerbach hatte die Idee des Bildes volle fünfzehn Jahre im Geiste genährt, mit der wirklichen Ausgestaltung derselben aber entsagungsvoll zurückgehalten bis zu dem Zeitpunkt, in dem er sich der Lösung der gewaltigen Aufgabe in einer des hohen Stoffes würdigen Form gewachsen fühlte. Was er dabei angestrebt, die Darstellung hellenischen Lebens in den schlichten Formen der attischen Kunst, das war ihm in der überzeugendsten Sprache auszudrücken geglückt. Allein in den vier Jahren, die dieser ersten Darstellung inzwischen gefolgt waren, hatte seine künstlerische Anschauung neue Wandlungen erfahren und es reizte ihn, sein verschollenes Lieblings- und bisheriges Hauptwerk der Welt noch einmal in dem veränderten Gewand vorzuführen, in dem es ihm nunmehr vor der Seele stand.

Gewiß hat nebenbei auch die Hoffnung diesen Entschluß begleitet, das Werk werde in seinem neuen Gepräge ähnliche, wenn nicht erhöhte Bürgschaften für die Verwertung bieten, wie das erste Symposion; aber das Entscheidende bei dem Beginnen war, daß der Gegenstand ihm Gelegenheit bot, seine Kräfte in einer neuen Weise zu erproben, wobei dann nicht versäumt werden sollte, die etwaigen Schwächen des ersten Bildes in Vorzüge zu verwandeln.

Nach alter Erfahrung und Gewöhnung genügte aber diese eine Aufgabe nicht, es mußten deren, wie immer, wieder zwei sein. Diese zweite, die an Umfang und an Schwierigkeiten die andere noch weit überbot, war die A m a z o n e n s c h l a c h t. Auch sie stand seit länger als einem Jahrzehnt auf der Liste der zukünftigen Arbeiten. Wiederholt begonnen und wieder vertagt, sollte es diesmal Ernst damit werden.

Kaum zwei Monate nach den schlimmen Erfahrungen mit Medea und Urteil des Paris in Berlin, stand Feuerbach — als ob unter dem Fluch der Umstände seine Kraft sich verjünge und verdopple — inmitten der Vorarbeiten zu diesen gewaltigen zwei neuen Schöpfungen, die für Berlin als Antwort zu dienen bestimmt waren.

Hören wir nun zunächst, was der Künstler selbst in diesen Zeiten spricht:

Rom, 20. Oktober 1870.

„Ich habe heute freie Zeit und will ausführlich schreiben und bitte Dich, diesem Briefe Aufmerksamkeit zu schenken.

Habe die Güte, mir die Einnahme von Paris umgehend zu telegraphieren, damit ich der Erste bin, der die Fahne heraussteckt.

Es geht mir ganz ausgezeichnet; ich sitze, eine Rose vor mir im Wasserglas, in meinen bekannten Zimmern, die so angenehm zum Denken sind.

— Die Luft ist rein, und seit ich keine abgeschmackten Fremden sehen muß, lebt es sich sehr angenehm. Ich habe wieder ganz meinen Aristokraten angezogen.

— Was die Herren Deutschen an mir gesündigt, soll man mir nicht ansehen, sondern ich will meine Stellung, die ich nun einmal hier habe, da mich alle gerne sehen, dazu benützen, ordentlich zu repräsentieren.

Ich habe ein ganz vollendetes, schönes Bild vorgestern beendigt. Heute, hofft mein Spediteur, wird die zerstörte Brücke hergestellt und meine Iphigenie kommen; ich werde ein ganz exquisites Bild dann malen [1]).

1. Dezember beginne ich die Schlacht und das Symposion zu gleicher Zeit. Erstere ebauchiere ich ganz frei ohne Natur. Bei letzterem ist die Photographie ein herrliches Knochengerüste von mathematischer Richtigkeit und ich kann Geist und Phantasie laufen lassen in Bereicherungen und Pracht; so z. B. male ich den Rahmen mit Hilfe des Vergolders selbst. Lauter Früchte, Tiere, Masken, grau in grau auf Goldgrund. Die Halle wird mit Blumen geschmückt und die Wände reich mit Gold, der Boden mit Mosaik 2c. 2c.

Im Mai reise ich und nächsten Winter vollende ich und kommen dieselben in zwei Jahren nach Berlin. Meine Ausgaben werden bis Frühjahr höchstens dreitausend Franks mehr sein, also kein Geld.

---

[1]) Iphigenie war von Heidelberg nach Rom zurückbeordert worden.

Gib acht auf das was ich sage: Jetzt, wo mein Programm fest ist, denke ich nicht mehr an Baden. — Ich bitte auch Dich, ganz frei zu denken; quäle Dich nicht mit gehen oder bleiben; ist Dir Heidelberg sympathisch, so bleibe, die Welt ist jetzt größer geworden. — Baden ist mir gleichgültig, also richte Dich danach.

Ruhe ist alles. Das Geld kommt plötzlich, laß mich nur machen; ich bin wohl und hell im Kopf, alles ist richtig organisiert, Du hast nichts zu tun, als die nötigen Korrespondenzen zu führen. Seit ich mich kräftig fühle und mich hier niemand mehr belästigt, sehe ich alles klar und groß und die Früchte werden stolz ausfallen.

— Im Mai halte ich in Mühlbach bei Oberaudorf und nehme für Dich und mich die schönsten Zimmer; da bleiben wir den Sommer in Gottes reiner, unverfälschter Natur, das ist das wahre. Ich werde mich sofort mit dem Bürgermeister ins Benehmen setzen und einstweilen ein Stück wilden Wald am Wasser, mit schöner Aussicht, für wenig Geld kaufen; später baut man hinein, im Gebirgscharakter.

Noch zwei Jahre und ich kann alle meine Ideale hinstellen. Unkrepierte Bomben aufheben kann nur ein deutscher Professor.

Im Frühjahr, nach dem Krieg, werden die schönsten Pferde um ein Spottgeld losgehen; ich will nach Ansbach und mir von den Chevauxlegers eines kaufen, dazu einen alten ausgedienten Reiter als Bedienten annehmen, den ich Dir dann schenke für den Winter. Du lachst? Aber was wollen wir wetten, es wird so kommen? Du selbst wirst das Tier, die Liesel, liebgewinnen; es ist das für meine Gesundheit notwendig.

— Mein Unwohlsein war eine grenzenlose Wut, die mich überfallen nach der schönen italienischen Reise — die so glänzend mein Wollen und meine Arbeit bestätigt — im Gedanken, was es braucht, um die einfachsten Wahrheiten den Leuten draußen begreiflich zu machen. Jetzt ist alles überwunden.

— Ich bin jetzt mit arithmetischen Enteilungen der großen Bilder beschäftigt." —

Rom, 1. November 1870.

— „Ich danke Dir für das Telegramm[1]); ich wußte im voraus, was darin steht und konnte sechs Stunden vor den Offiziellen Mitteilung machen. Riedel umarmte mich auf dem Korso; so werden selbst gewöhnliche Menschen poetisch. Du siehst nun, daß wir ohne viel Blutvergießen einem eminenten Frieden entgegengehen. Diese Dinge gehen nun ihren Gigantenschritt unaufhaltsam weiter und so wollen wir für uns einige wichtige Punkte ins Auge fassen.

— Ich werde bis Mai das nebenanstehende Atelier dazunehmen, wo ich die kleineren vollendeten Werke aufstelle und bin dann im großen Atelier ganz ungestört.

Ich habe gestern eine herrliche Photographie eines antiken Sarkophags der besten Zeit gekauft, eine Amazonenschlacht darstellend; ich finde darin über Bekleidung, Bewaffnung, Pferdegeschirr rc. die beste Auskunft. Das Symposion habe ich mathematisch eingeteilt und es ist ein Kinderspiel, weil alles schon vorhanden ist.

Nun zu Berlin. Berlin war bis jetzt eine Kunststadt dritten Ranges.

— Der Herd speziell preußischer Künstler, die, alle intrigant, weil talentlos, doch jährlich von einer ungebildeten Regierung ihr Leben herausgeschunden haben. Ich glaube, richtig zu treffen, wenn ich sage, daß Berlin im höchsten Grade altmodisch war. Man hat sich mit Schwatzen begnügt und sich von ordinären Leuten ausbeuten lassen. Das also muß fallen durch die Natur der Dinge, und es wird Berlin als Großstadt alle Kleinlichkeiten ablegen müssen und wird es.

Ich selbst würde eine Reise im Winter nicht scheuen, wenn es für mich nicht bloß Zeitverlust wäre; ich habe besseres zu tun. Doch kannst Du nach Eröffnung der Ausstellung auf vier Tage hingehen und die Augen offen haben; davon später.

Ein Genremaler kann sein Zelt überall aufschlagen, ein Historienmaler braucht eine machtvolle Stellung, muß deshalb

[1]) Vom Falle von Metz.

berufen werden; dazu aber sind die Herren dort noch nicht reif — das kommt in zwei Jahren.

— Ich will nur das sagen, daß die elende Zeit des kleinen Schadenbringens von jetzt an ein Ende haben wird und die großen wahren Erscheinungen bezahlt werden.

Ich kann nicht bescheidener sprechen, als wenn ich noch zwei Jahre des Lernens vorgebe. Basta. —

Ich habe mir fest vorgenommen, ich ärgere mich über nichts mehr, aber ich lasse mir nichts mehr gefallen, und ich sehe in der großen Zeit, daß man dies kann, wenn man will. —

— Nach all unsern früheren und letzten Erfahrungen wird Dir klar sein, daß für mich kein anderer Weg ist, als die große breite Straße der Oeffentlichkeit, ohne Protektionen, die heute kommen und morgen fallen. Vor dem endlichen Erfolge beugt sich alles." —

Rom, 4. November 1870.

— „Die Iphigenie ist heute gekommen. — Ich werde bis Weihnachten zwei große Bilder schicken, ich habe keinen Platz. Jedes zum Preise von 2200 Talern.

— Eines ist schon vollendet und hat mir nach mehrtägiger Abwesenheit einen reizenden Eindruck gemacht.

Das wird für mich das fruchtbarste Jahr sein." —

Rom, 6. November 1870.

— „Hier, wie ich schon geschrieben, kann man leben, und Rom wird einer der ersten und besten Orte werden. Abends bei Tisch, allein, aufmerksam serviert, sitze ich in meinem pompeianischen Zimmer, und da kommen mir nur gute und richtige Ideen.

— Nota bene: Ueber die großen Arbeiten ꝛc. ꝛc., die ich vorhabe, sprich mit niemand; wenn man Dich fragt — Du weißt nichts. Es ist durchaus notwendig, daß das Entscheidende in der Stille geschieht, und zwei Jahre sind keine Zeit, das vergißt sich.

— Die architektonische Einteilung des Symposions ist fertig." —

Rom. (Undatiert)[1].

— „Diese Woche wird die Aufzeichnung des großen Bildes fertig[2]). Es ist größer als das Symposion. Da ich noch aufgeregt bin, arbeite ich nur vier Stunden, es genügt.

1. Januar fange ich zu malen an.

Aretin mußt Du unter 4 bis 5000 fl. nicht geben, warum verschleudern?

Ich kann heute nicht schreiben, das große Bild ist von so überwältigender Schönheit geworden, Du hast gar keine Ahnung, ich selbst hatte keine.

Dies und das Symposion, dann können wir Amen sagen.

Gegen diese Macht kann sich nichts mehr halten; denke die lebensgroßen Pferde und all die Stellungen.

Meine Einteilung war musterhaft, ich konnte das Ganze sauber aufzeichnen.!

Diesen Monat muß ich bloß Zeichnungen machen. Genug für heute." —

Rom, 18. Dezember 1870.

— „Daß Du eine gemäßigte Lazarettätigkeit fortsetzest, finde ich ganz in der Ordnung; es ist ehrenvoll, und hilfreiche Tätigkeit verhindert die so peinlichen Nebengedanken. Ich weiß es an meiner Arbeit, wie heilsam sie ist.

— Als Künstler geht es ausgezeichnet, ich schließe mit Jahresschluß den Zyklus der Studien und bringe die Mappen mit, und es wird Dich ein Blick belehren, daß das Werk von höchster Bedeutung ist.

Ich bringe es nächstes Jahr persönlich nach Wien und glaube, damit Ruhe zu gewinnen.

— Ich freue mich dieses Jahr mehr wie je auf Abschluß.

Ueber Berlin könnte ich vieles sagen, aber es verlohnt sich der Mühe nicht, um so mehr, da man meine Tätigkeit nicht mehr hemmen kann.

---

[1]) Dieser Brief ist im Besitze der Fräuleins v. Maczewski in Heidelberg.

[2]) Es handelt sich um die Amazonenschlacht.

— Ich lebe ganz für mich und kann mich bei dem großen Unternehmen auf nichts einlassen; ich weiß schon jeden Pinselstrich auswendig und kann diesen Sommer noch bei Dir Pferdestudien machen.

— Das Genie steckt das in die Tasche, worüber andere Leute stolpern." —

1871.

Rom, 2. Februar 1871.

„Da heute wieder einmal hier Festtag ist, habe ich Zeit, ein paar passende Worte zu schreiben. Freue mich wie ein Schuljunge, daß meine Ferien bald wieder da sind; wollen einen schönen stillen Sommer verleben.

— Hier geht es brillant. Vorgestern die Leinwand zum Symposion bestellt. Ich habe enorme Fortschritte gemacht. Fünf Mappen Handzeichnungen zusammmengestellt, über 200 Blätter. 54 habe ich allein für die Schlacht gemacht. Werde, da sie in zwei Jahren abgebraucht sind, die deutschen Museen damit beglücken. Die Kapitalstücke in Lebensgröße, das Stück zu 1000 Frcs. berechnet[1]), repräsentieren ein Kapital von 100000 Frcs.

Nächste Woche kommt das Gerüst; ich male die obere Hälfte, dann komme ich. Die Schlacht wird von dämonischer Wirkung.

In drei Wochen schicke ich zwei große und wahrscheinlich zwei kleine Bilder. Bitte Iphigenie mit großer Achtung zu empfangen, sie ist prachtvoll.

— Vom alten Symposion kann ich nichts mehr brauchen.

— Von den kleinen Bildern behalte ich noch, da sie mir nötig sind zum richtigen Farbeneinsatz im großen Bilde." —

Rom, 5. Februar 1871.

„Ich schicke Dir nächste Woche drei Bilder; sie werden Dir Freude machen.

— Dein Brief hat mich verstimmt; noch mehr, daß gestern am hellen Mittag auf dem Korso vor meinen Augen ein alter

[1]) Heute stehen diese Blätter in höherem Preise. Zu des Künstlers Lebzeiten fand sich kein Käufer.

Herr ermordet wurde; das Werk einer Sekunde. Den Mörder haben wir gefaßt und überliefert. Noch klingt das Mordgeschrei in meinen Ohren.

— Sprich mir nicht mehr von der Größe unserer Zeit, noch vom neuen Leben zu mir, der ich seit zwanzig Jahren neues Leben gebracht habe.

— Die Größe der Zeit? Im Frieden Kotillon, im Krieg Lazarett. Die Ungebildeten spielen Meyerbeer, die Gebildeten Bach, daß die Katzen vom Dache fallen. Ich bin ärgerlich und müde.

Ich habe gesagt, daß mich das ganze Symposionsgeld nicht kümmert [1]), da ich schon 1872 mit solchen Produktionen hervortrete, die mir ein ruhiges Leben sichern.

Zum Sommeraufenthalt weißt Du, daß Ruhe vor dummem Geschwätz und ein Glas anständiges Bier meine enormen Ansprüche befriedigen, warum also wählst Du nicht selbst, was Dir gut dünkt? Du weißt, wie leicht ich zu befriedigen bin. Ich wünschte nur, daß andere Leute endlich auch etwas tun nach dem herkulischen Arbeiten, zu dem ich durch die Größe der Nation verdammt bin.

— Wenn ich Dich alte — eine der gescheitesten Frauen, die ich das Vergnügen habe zu kennen — wenn ich Dich diesen Sommer dahin bringe, daß Du einsiehst, daß nicht ich der Esel, sondern die andern es sind, dann bin ich für alles, alles belohnt.

Ich bin sehr bitter heute gestimmt. Ich höre die Glocken des Fortschritts immer läuten und muß an meiner Haut all das peinliche kleinliche Zwicken durchmachen, worüber seit Christi Geburt fünftausend Bücher geschrieben sind. Basta!

Die drei Bilder werden Dich sehr freuen und denke Dir etwas Schönes aus für den Sommer." —

Rom, 26. April 1871.

„Dein Brief hat mich sehr gefreut. Ich komme in wenig Wochen in die Klause [2]), denn ich habe Natur nötig. Von da machen wir später den Ausflug nach Nürnberg.

---

[1]) Das vom ersten Symposion noch übrige Kapital ist gemeint.

[2]) Bei Kufstein.

— Du weißt, wie lieb mir Heidelberg ist, weißt aber, daß mein Fuß Baden nicht mehr betritt. Um nun einen weniger komplizierten Sommeraufenthalt zu erzielen, gehen wir nach dem deutschen Florenz. Auch wäre es gut, meiner Sache halber gleich die Eingabe zu machen [1]), Du kannst dann gehen, wann Du willst. Nur daß man Ernst sieht. Es ist nun einmal mein Schicksal, daß ich Dummheit und Schlechtigkeit zollweise bekämpfen muß; was helfen nachträgliche Berichtigungen, wenn der Aerger die Gesundheit ruinierte?

Damit Du siehst, wie mein Kopf überall ist, habe ich bereits die neue Medea [2]) besagtem Museum bestimmt, nur mit Vorbehalt des Platzes, den ich bestimme [3])."

(Schluß des Briefes fehlt.)

Kufstein, Mai 1871.

„Ich werde Freitag zur gewöhnlichen Stunde in Heidelberg sein.

— Ich bin von Rom weg, weil meinerseits mehr als zuviel getan ist und weil ich die ewigen Jubelfeste nicht mehr verdauen konnte.

Hier ist es nichts; Klause schlecht und teuer. Also gegen Ende Mai an einem hübschen Platz. — Morgen habe ich noch in München Einkäufe zu machen." —

Den Ankündigungen Feuerbachs gemäß waren verschiedene Bildersendungen seinem eigenen Eintreffen in Heidelberg vorausgegangen; alles Arbeiten, die neben den zwei großen Hauptwerken, dem Gastmahl und der Amazonenschlacht, im Winter von 1870 auf 1871, wenn nicht entstanden, doch vollendet worden waren. Wir heben darunter, als eine Komposition von höchster dramatischer Kraft und Lebendigkeit, die Amazonen auf der Wolfsjagd hervor. Ferner das bereits auf Seite 114 f. besprochene große Strandbild, mit dem die Reihe der in großem Maßstab aus-

[1]) Den Bezug des Witwengehaltes beim Verlassen des Landes betreffend.
[2]) Medea nach der Tat.
[3]) Das Germanische Museum in Nürnberg ist gemeint.



Zweite Iphigenie 1871

geführten Genre- oder Situationsgemälde abschließt, die in der Schackschen Galerie ihre hauptsächlichste Vertretung gefunden haben. Sodann folgt eine schlafende Nymphe. Langgestreckt, fast die ganze Bildfläche in der Diagonale durchschneidend, ruht sie, auf Linnen und ein Pardelfell gebettet, auf einem in ihrem Rücken üppigumlaubten, im Vordergrund von Blüten umstandenen Lager, mit dem Ausblick auf das ferne Meer. Aus dieser farbenreichen Umgebung leuchtet im vollen Licht des Tages das Inkarnat des lebensgroßen Aktes heraus, dabei von einer vollendeten Plastik in der Form. Einzig störend wirkt, daß der Kopf — der nachträglich nach einem andern Modell eingesetzt wurde — nicht ganz organisch mit den Schultern zusammenhängt und etwas zu groß ist.

Es folgt ein Selbstporträt des Meisters in Lebensgröße (Verz. No. 537), ferner ein überaus reizvoller Studienkopf zur zweiten Iphigenie und zum Schluß diese selbst, in der Gestalt, in der sie aus der nochmaligen Ueberarbeitung hervorgegangen war. Unstreitig hatte sie dabei sehr gewonnen, sollte aber in dieser neuen Form ebensowenig fortbestehen, wanderte vielmehr im Herbst ein zweitesmal mit nach Rom zurück, um in einem nochmaligen Umwandlungsprozeß endlich das Bild zu werden, das der Welt inzwischen unter dem Namen der Stuttgarter Iphigenie vertraut wurde.

Diese ist's, die wir in nachstehendem vor Augen haben.

Die ursprüngliche Fassung des Bildes hat trotz dieser zweimaligen Ueberarbeitung keine wesentliche Umgestaltung erlitten, wenigstens nicht, was Anlage und Haltung der Figur und der Gesamtsituation betrifft, und doch ist der Totaleindruck ein vollständig anderer und vor allem durchaus erfreulicher geworden. Der Grundton, ehedem ein stumpfes Grau, ist in ein überaus feines Silbergrau verwandelt. Ueber dem Ganzen liegt heller Tagesglanz, der dem Bilde Kraft und Tiefe verleiht, ohne daß es an Einheit und Weichheit des Tons einbüßte. Der Ausdruck des Kopfes ist zu elegischer Sehnsucht gemildert und die ganze Gestalt dadurch gleichsam von einem poetischen Hauch verklärt. Allerdings, der imponierenden priesterlichen Erscheinung der Darmstädter Iphigenie gegenüber kann man von ihr vielleicht auch jetzt noch sagen, sie trage ihren Namen nicht mit demselben Rechte,

aus ihrer fast mädchenhaften Jugendlichkeit spreche für eine Iphigenie immer noch zu viel romantische Empfindungsweise, sie sei streng genommen deutscher und nur dem äußeren Gewande nach hellenischer Art. Dies dürfte auch der Grund sein, daß sie die Herzen diesseits der Alpen leichter und rascher für sich eingenommen hat, als ihre ältere Namensschwester mit der herben Strenge ihres Wesens.

Feuerbach war von seinem überreichen Tagewerk wie gewöhnlich körperlich überanstrengt und gemütlich überreizt in Heidelberg eingetroffen.

„Anselm ist in Baden," schreibt die Mutter unterm 21. Mai; „er war so verstimmt und angegriffen, daß er hier durchgebrannt ist."

Die Verstimmung hatte ihre mancherlei Gründe. Zunächst im allgemeinen in den Schwierigkeiten, die sich der Ausführung seiner wieder stark erwachten Auswanderungsabsichten entgegenstellten. Die Sehnsucht nach einem tauglichen Wohnsitz in Deutschland, außerhalb Badens, wo er, des ewigen Wanderns überhoben, in ersprießlicher Weise seiner Arbeit leben könnte, tauchte immer wieder auf. Sie hatte ihn einige Zeit die Blicke nach Berlin richten lassen. Nach seiner dermaligen Schätzung war dieses bestimmt, als die Metropole des neuerstandenen Reiches nicht allein in den politischen, sondern auch in den wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen nunmehr in Europa den Vortritt zu führen. „Es wird die Zeit kommen," schreibt er in diesem Glauben, „wo man einsieht, daß man die Franzosen, um anständig leben zu können, gar nicht nötig hat." Und ein andermal: „Der Unterschied ist nur der, daß in Griechenland dem makedonischen Reiche das Zeitalter des Perikles voranging; wir fangen umgekehrt an."

Allein so wünschenswert diese Uebersiedlung erschien, so schwierig war ihre praktische Lösung. Feuerbach weist selbst in seinen Briefen darauf hin, daß ein Historienmaler nicht mit derselben Leichtigkeit, wie ein Genremaler sein Zelt willkürlich da oder dort aufschlagen könne. Bei ihm bedürfe es der Berufung. Schon der erforderliche äußere Apparat ist viel schwerfälliger und die sich daran knüpfenden Vorbedingungen sind zu verwickelter

Natur. Um mit Erfolg und ohne Schädigung nicht sowohl seines künstlerischen, als gesellschaftlichen Ansehens auf solchem Boden auftreten zu können, bedurfte es zum mindesten sichernder Aufträge, oder von vornherein ausreichender Mittel, um für die ersten Jahre geborgen und in der Arbeit nicht behindert zu sein. Bisher hatte es aber immer, bald an dem einen, bald an dem andern, bald an allem gefehlt und zum Ueberfluß versagten auch noch die Freunde, auf deren tatkräftiges Eingreifen er gerechnet hatte, und statt der gehofften Aufmunterung aus dieser Richtung war alles geschehen, um ihn abzuschrecken.

So lenkten sich seine Gedanken wieder auf die alte Lieblingsidee eines stillen, von den Mittelpunkten des modernen Kunstlebens abseits gelegenen Asyles und blieben in letzter Zeit an Nürnberg haften, dem deutschen Florenz, wie er es nennt. Aber bei genauerer Erwägung mußte auch dieser Plan, als verfrüht, zunächst noch vertagt und ein Mittelweg eingeschlagen werden, der für den Augenblick eine freundliche interimistische Lösung einer brennend gewordenen Frage sicherte.

Schon längst hatte es sich nicht mehr allein um seine eigene Person gehandelt, sondern zugleich um eine würdige Heimstätte für die Kinder seines Geistes, seine vielen herrenlosen Bilder. Er wollte nicht, daß sie noch länger auf zwecklosen Wanderungen — wobei sie schließlich nur Gefahr liefen, in ihrem guten Bestand Not zu leiden — einer sinn- und herzlosen Kritik ausgesetzt würden.

Diese Sorge war es in erster Linie, die Feuerbach bestimmte, eine in einer stillen Seitenstraße von Heidelberg in dichtem Grün gelegene neue Villa zu mieten [1]), deren Räume sich nicht nur zur sympathischen, von allem störenden Gegenüber freien Wohnstätte empfahlen, sondern auch die erforderlichen Wandflächen boten zur Aufnahme seiner gesamten, zur Zeit unverkauften Bilder.

Zu einer förmlichen, alle Perioden seines Schaffens repräsentierenden Galerie vereinigt, umgaben ihn hier: Samson und Delila nach Rubens (1848), Windgötter, dem kleinen Bacchus Trauben

[1]) Rechtsanwalt Fürstische Villa in der Theaterstraße.

stehlend (1849), Betender Mönch (1850), Hafis vor der Schenke (1852), Tod des Pietro Aretino (1854), Kinderständchen (1859), Der Mandolinenspieler (1868), Lesbia (1868), Die beiden Frühlingsbilder (1867), Orpheus und Eurydike (1869), Medea (1870), Urteil des Paris (1870), Das Strandbild (1871), Die zweite Iphigenie (1871), verschiedene weibliche Studienköpfe u. a. m., im ganzen gegen zwanzig seiner Werke.

Heute, wo sich so ziemlich sämtliche Schöpfungen Feuerbachs in unveräußerlichem Besitz, oder doch in festen Händen befinden und Jahre vergehen können, bis sein Name einmal auf dem Kunstmarkt auftaucht, mag es der Welt verwunderlich erscheinen, daß der Meister manches Jahr hier unfreiwillig inmitten der Kinder seiner eigenen Muße zu hausen genötigt war und ihren Verkauf zum großen Teil nicht mehr selbst erlebte. Nicht, als ob ihre Gegenwart ihn bedrückt hätte; er hing mit der natürlichen Liebe an den Kindern seines Geistes, mit der ein anderer an seinen leiblichen Kindern hängt, ja er würde, wenn er die Mittel dazu besessen hätte, manches, was ihm nicht in guter Hut schien, gerne zurückerworben und mit dem übrigen um sich versammelt haben. Wenn er in dieser Umgebung gleichwohl zuweilen von allerlei Stimmungen heimgesucht wurde, so war es, weil ihm das Herz gelegentlich schwoll vor Mißmut über das Böotiergeschlecht, in dessen Mitte er zu leben und zu schaffen verurteilt war. Niemals aber war es Zweifel an sich selbst, der ihn drückend überkam; denn nirgends vertraute er fester auf den Wert und die Dauer seiner Sache, als hier unter den versammelten Zeugen seiner künstlerischen Tätigkeit aus vollen zwei Jahrzehnten. Und wirklich sollte ihm das neugeschaffene Heim für die Zeit, in der er noch gezwungen war, seine Werkstätte in Rom festzuhalten, als ideeller Ruhepunkt dienen, an dem seine Gedanken menschlich und künstlerisch freudig haften und inmitten der äußerlichen Lebensöde von Rom sich erheben konnten [1]).

Dahin war er Mitte September zurückgekehrt, um seine ganze Kraft der Weiterbildung seiner beiden großen Arbeiten zu widmen.

[1]) „Unsere Räume“, so schreibt die Mutter in diesen Tagen, „sind jetzt so schön, daß einem das Herz brechen könnte.“

Eine tropische Hitze empfing ihn in Rom, daß an ein Arbeiten zunächst nicht zu denken war, doch ist er froh, wenigstens am Platze zu sein. Bald aber atmen seine Briefe wieder vollste Zuversicht und er schreibt aus

Rom, 27. Oktober 1871.

„Ich habe, liebe Mutter, heute einen Augenblick Zeit; ich schreibe höchstens noch zweimal.

— Quäle Dich nicht mit abgeschmackten Verkaufsideen; das kommt von selbst; an Herunterdrücken der Preise ist nicht zu denken, in zwei Jahren sind sie das Doppelte wert.

Symposion über alle Maßen schön und Anfang Mai fertig; dann trocknet es drei Monate, Herbst München, dann bringe ich es persönlich nach Wien.

Dezember kommen zwei Statuetten und prachtvolle Konsolen, die ich eigens habe gießen lassen; mediceische Venus und Narziß aus Pompeji.

— Amazonenschlacht prachtvoll. Atelier hier repräsentiert einen Wert von hunderttausend Gulden.

Freundlichen Gruß! Kleinere Sachen bringe ich alle mit; kann jetzt nicht meine Kraft zersplittern. AF.

(Nachschrift.) Venetianische Fioraia bekommt anderthalb Franks monatlich, dafür legt sie mir täglich bei Tisch eine frische Rose hin.

Italiener langweilig, aber genieren nicht so wie der deutsche geistige Hochmut; sind bequem für den Künstler, was Rafael schon bewiesen hat."

Rom, 18. November 1871.

— „In München jetzt wieder ausstellen, wo das Symposion im April fertig wird, ist ganz falsch; man darf nicht zu oft kommen; es wird zur chronischen Krankheit. Wofür habe ich denn die Wohnung?

Mitte April bin ich wieder da und bringe fünf kleinere Bilder mit, die ich in vier Wochen ohne Anstrengung vollende; dann möchte ich reisen.

Sonntag über acht Tage wird der gemalte Rahmen und

damit ein Drittel des Bildes fertig. Du kannst Dir von der Schönheit keinen Begriff machen; viele hunderte nach der Natur gemalte Früchte hängen in schweren Guirlanden auf Goldgrund.

Ich bin diesen Winter viel wohler und heiterer, da ich vom Leben nichts mehr erwarte.

Die deutschen Kunstverhältnisse, vorurteilsfrei von hier betrachtet, sind nicht Dekadence, sondern Déroute complète. Das hindert aber nicht, daß das große Bild eine Revolution hervorrufen wird und ich ein reicher Mann werde. Auch die Schlacht, die Hettner so gefiel, wird für Wien fertig.

Lies das Buch Correggio von Julius Meyer, das das erste vernünftige Wort ist, was ich aus Deutschland höre; Du kannst viel lernen; einige Sprachungeschicklichkeiten abgerechnet, vortrefflich.

Genieße die Wohnung und denke an nichts, wofür bin ich denn da?" —

1872.

Rom, 1. Februar 1872.

„Liebe Mutter! Wegen der Blattern beruhige Dich, sie sind überall; in unsern Kreisen — die dieses Jahr leidlich sind — spricht man nicht einmal davon.

Es darf absolut nichts mehr nach Stuttgart geschickt werden.

Mein Bild ist göttlich schön und Du kannst mich April als Caesar triumphans empfangen. Ich komme diesmal eine halbe Stunde früher mit dem Würzburger Eilzug.

— Ich behalte mir ganz selbständige Verfügung über das große Bild vor. Das andere mündlich. Palmsonntag werde ich fertig."

Rom, Februar 1872.

— „Morgen gehen die drei Bilder als Eilgut ab. Die Iphigenie bleibt für uns. (Auf Ausstellung nennt man die zwei andern Bilder [1]) „Die beiden Ariadnen", denn sonst haben die Dienstmägde kein Plaisir daran, wenn nicht ein Geliebter von zweierlei Tuch durchbrennt.)

---

[1]) Die beiden Medeen, mit dem Dolch und mit der Urne.

Die Iphigenie, an der ich noch zuletzt gemalt, bei Meeresstille, ist ein Bild, vor dem man stundenlang sitzen kann, weich, klar und seelenvoll. Der fliegende Schmetterling bedeutet die Seele.

— Ich habe die Berliner Preisverteilung gelesen; ganz wie in München. Ich kann meine Nation nicht mehr achten, die sich von einem organisierten kleinen Lottergesindel beherrschen läßt, statt die Augen zu öffnen und gerecht zu sein; aber nach meinem jetztkommenden Auftreten wird Grabesstille sein, denn es kann niemand mehr mit mir konkurrieren.

Ich bin diesen Monat stärker geworden und ermüde nicht. Ich habe es dem herben, reinen Toskanerwein zu danken, den wir jetzt haben. So habe ich denn diesen Winter das fünffache mehr tun können, als in den vergangenen Jahren.

Meine Handzeichnungen werde ich einen Monat zum Besten der Verwundeten ausstellen." —

Rom, Februar 1872.

— „Das Herandrängen eines badischen Ministerialrats mißfällt mir [1]). Bist Du denn unterrichtet? Ich bin kein badischer Künstler. Auf keinen Fall, wenn wieder Kleinstaaterei getrieben wird, will ich in die badische Schublade. Wenn ich überhaupt ausstelle — was ich erst später bestimmen kann —, so schiene es mir das natürlichste, mich dem bayrischen Kontingent anzuschließen.

— Man wird mir, als geborenem Pfälzer, den verlangten Raum nicht verweigern, um so weniger, da das Bild [2]) gegen Neujahr — vor der Eröffnung in Wien — in München zur Ausstellung kommt.

— Ist das mit Baden nur Formalität und kommt das ganze Reich zusammen, dann schicke die Maße ein, weil, wenn ich keinen ausgezeichneten Platz bekomme, ich darauf verzichte. Wenn das Bild allein gegen Entrée reist, wird es kolossal wirken, während dort der Schund den Wert verringert; auch ermüden sich die Leute. Ueberlege und tue was Du willst.

— Ich komme Mitte oder Ende April.

---

[1]) In Ausstellungsangelegenheiten für die bevorstehende große internationale Ausstellung in Wien.

[2]) Das neue Symposion.

Rom, 19. März 1872.

— „Noch einen freundlichen Gruß. Samstag geht der Transport in zwei großen Kisten ab; ich fahre nachts und bin Mittwoch oder Donnerstag in Heidelberg.

— Hier ist das prachtvollste Wetter. Sonntag hat mich der Bankier vors Tor gefahren; im Nachklang der wunderbaren Landschaft habe ich Montag in zwei Stunden den Kopf der Iphigenie gemalt; gewiß das anmutigste, was ich gemalt.

Alles und viel mündlich.“

Dein Anselm.

Am Ostermontag 1872 war Feuerbach körperlich ungewöhnlich frisch von Rom in Heidelberg eingetroffen. Er hatte die beschwerliche Reise ohne Unterbrechung ausgeführt, mit der Absicht, nach kurzer Ruhepause in der Heimat, unverzüglich seinen Wiener Reiseplan ins Werk zu setzen.

Gründe wichtiger Art, weitblickende Erwägungen waren es, die ihm den Besuch in der österreichischen Kaiserstadt als notwendig erscheinen ließen, nachdem er reichliche Veranlassung gehabt hatte, seine optimistischen Hoffnungen auf den Anbruch eines perikleischen Zeitalters in der Metropole des neuerstandenen deutschen Reichs zu berichtigen.

Die Festungswälle der Stadt Wien waren gefallen; der Bau der Ringstraße nach den großen Intentionen Gottfried Sempers hatte begonnen. Eine ganze Reihe von monumentalen Schöpfungen, teils schon vollendet, teils im Entstehen begriffen, teils geplant, harrten des inneren und äußeren künstlerischen Schmuckes. Noch war für Rahl und Schwind, die an der malerischen Ausschmückung der großen Oper — des ersten 1869 vollendeten Monumentalbaus — hervorragend beteiligt gewesen und beide inzwischen gestorben waren, kein Nachfolger ernannt — — das alles lag zu offen, zu nahe, der Fall und die ganze Sachlage waren zu einzig, um übersehen werden zu können, und Feuerbach wollte das seinige tun, um für seine Person nicht umgangen zu werden. Zweimal hatte er vergeblich in Berlin angeklopft —

nun galt es, „Die Welt“ einmal im Ausland aufzusuchen, nachdem ihn die Heimat lange genug verleugnet hatte. Er verabredete sich mit dem jungen, ihm befreundeten Architekten Bluntschli in Frankfurt[1]), der sich mit derselben Reiseabsicht trug, und „in behaglichster Stimmung“ erfolgte die gemeinsame Abfahrt beider von Heidelberg nach Wien.

Ernst und nachdenklich, aber gleichwohl in innerlich heiterer gehobener Verfassung kehrte er am 25. April in die Heimat zurück. Wien hatte ihm vom ersten Augenblick an gefallen; schwächte sich dieser erste Eindruck gegen Schluß des Aufenthalts auch etwas ab, so wollte ihm die Stadt doch als die einzige erscheinen, in der es sich als Künstler leben und arbeiten lassen würde, während er von München, das er auf der Fahrt berührt hatte, eine ähnliche günstige Meinung nicht davontrug.

Den reinsten Genuß hatte ihm das Belvedere gewährt. Im übrigen fühlte er sich so milde gestimmt, daß er selbst von Makarts Katharina Cornaro, die um diese Zeit in Wien ausgestellt war, mit der größten Achtung sprach. Er freute sich, daß wenigstens noch einer lebte, der in einem gewissen Zusammenhang mit dem stand, was er unter großer Kunst verstand, wenn ihm auch die Art Makarts ihrem innersten Wesen nach fremd war.

Was aber das wichtigste war, Feuerbach hatte Beziehungen angeknüpft, die sich als ebenso wertvoll, wie in ihren Folgen nachhaltig erwiesen. Bereits am 6. August desselben Jahres konnte die Karlsruher Zeitung ihre Leser mit der Mitteilung überraschen, daß Feuerbach an die Kaiserliche Akademie der bildenden Künste in Wien einen glänzenden Ruf als Professor und Vorstand der neu zu errichtenden Meisterklasse der Historienmalerei erhalten und angenommen habe.

Es war die erste in wahrhaft ehrender Form erfolgte offizielle Auszeichnung, die ihm, nach einer zwanzigjährigen künstlerischen Wirksamkeit ohnegleichen, zuteil geworden war und zwar doppelt ehrenvoll, da sie, der Heimat zur bleibenden Schande, vom Ausland hatte ausgehen müssen.

---

[1]) Jetzt Professor am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich.

Das hauptsächlichste Verdienst an dieser Berufung hatte der inzwischen verstorbene Direktor des österreichischen Museums, Hofrat Eitelberger. Ein Mann, dessen vielseitiges, von ebenso umsichtigem, wie weitsehendem Blick und kritischem Verständnis unterstütztes Eingreifen die künstlerischen Interessen des Kaiserstaates nach allen Richtungen hin gefördert und erfolgreich angeregt hat.

Die näheren Bestimmungen und erforderlichen Formalitäten in der für Feuerbach in jedem Betracht hochwichtigen, in ihren Folgen vorerst nicht übersehbaren Angelegenheit wurden in Heidelberg mit einem aus Wien eingetroffenen Spezialabgesandten vereinbart und zum festen Abschluß gebracht.

Daß eine so rasch und vollständig veränderte Lage für einen Künstler vom Naturell Feuerbachs eine bunte Mischung von Empfindungen und Stimmungen im Gefolge haben mußte, verstand sich von selbst. Jahrzehnte lang gewohnt, in unumschränkter Freiheit nichts anderem als seinen künstlerischen Eingebungen und sich selbst zu leben, sah er sich mit einemmal dem Zwang einer von einem fremden Willen abhängenden, mit den verantwortungsvollen Pflichten des Lehramts verbundenen Stellung gegenüber, für die ihm keinerlei beruhigende Erfahrung zur Seite stand, inwieweit er ihren Anforderungen werde genügen können.

Zunächst hatte er sich allerdings noch bis zum wirklichen Antritt seiner Professur ein Jahr Frist für Rom ausbedungen zur Vollendung seines zweiten Symposions und der Amazonenschlacht. Die Ausstellung dieser beiden Werke in Wien sollte ihm die für seine dortige Stellung notwendige achtunggebietende Position verschaffen helfen.

An ein ersprießliches Arbeiten in Rom vor Mitte September war nun aber erfahrungsgemäß nicht zu denken. Es handelte sich daher zu allernächst darum, der Zeit bis dahin Herr zu werden, was bei der Ungeduld und innerlichen Unruhe, die sich seiner bemächtigt hatten, kein leichtes war. Selbst Baden-Baden fing an, seine sonst nie versagende Zauberkraft einzubüßen. Das einzige, was helfen konnte, war Arbeiten, Arbeiten um jeden Preis. Diese Einsicht zeitigte den Entschluß in ihm, zur Kürzung

der lästigen Zwischenpause gewisse, für die beiden großen Arbeiten noch ausstehende Studien, soweit ein Atelierraum dazu nicht erforderlich war, in Heidelberg auszuführen. Die gemalte Umrahmung des Gastmahls und seine beabsichtigte Bereicherung durch Festons, machte Blumen-, die Amazonenschlacht besonders weitere Pferdestudien nötig, wozu das nahe bei Heidelberg gelegene Schwetzingen mit seiner berittenen Garnison die beste Gelegenheit bot.

Die Pferdestudien aus dieser Zeit, die nach Material und Ausführung in die Kategorie der Handzeichnungen gehören, sind unter der Fülle der letzteren nicht näher zu bestimmen. Die drei großen, in Oel ausgeführten Blumenstudien dagegen, die in denselben Tagen entstanden, verdienen einen besonderen Hinweis. (Verz. Nr. 545—47.) Tulpen, Rosen und Päonien haben abwechselnd dabei als Modell gedient. Es sind in ihrer Art ganz einzige, prima gemalte Stilleben, die, was Größe der Anschauung, Breite der Formbehandlung, Geschmack in der Anordnung, Raumausfüllung und wirksame Farbenzusammenstimmung betrifft, in jedem Pinselstrich die überlegene Art der Naturauffassung des geborenen Stilisten verraten, während gleichwohl aus jedem Blatte der volle Reiz naturalistischer Darstellung spricht.

Also ausgerüstet, trat Feuerbach Ende August seine Rückreise nach Rom an, auf der er unterwegs berichtet:

Bologna, 1. September 1872.

— „Ich sitze heute, wie voriges Jahr, im nämlichen Parterresalon, dessen Decke mit Fresken gemalt ist. Uebermorgen bin ich noch einen Tag in Florenz, um Photographien zu kaufen und einige Sachen zu betrachten, d. h. die Kapelle der Medicäer.

Wohltuend ist die klösterliche Ruhe und Stille in diesem alten Kulturland Italien, gegenüber dem Getue in Deutschland, wo jedes Piephuhn uns krähend versichert, daß es sich nächstens in einen Adler metamorphosieren werde.

Daß ich München hinter mir habe, ist gut; es drückt, und belehrt nicht.

— Ueber die Ausstellung in Wien bin ich auf die einfachste Weise ins klare gekommen, indem ich in Bozen gelesen habe, daß

Kaulbach und Makart während der Dauer der Ausstellung im Künstlerhaus ausstellen. Will ich also im Bunde der Dritte sein, so ist es mit einem Briefe abgemacht und wenn ich den Transport bezahle, kann ich schicken, wann ich will. Vielleicht würde das Symposion nicht übel sein. Nous verrons." —

Rom, 22. November 1872.

„Ich kann heute wieder nur wenig schreiben, da zugleich ein Brief an Herrn Eitelberger, der mir sehr freundlich geschrieben, fort muß.

— Frau v. Gerolds Brief ist wohlwollend; da kann man schon leben, während die badischen nicht einmal Lebensart kennen.

Vorigen Dienstag den 19. habe ich den Namen unter die Schlacht geschrieben.

Das ganze Bild ist gemacht. Schluß dieses Monats und Dezember ist dem Symposion gewidmet, das auf gleiche Höhe mit dem andern gebracht wird. Die Bilder stehen einander gegenüber und repräsentieren einen Komplex von beinahe hundert Figuren. Es ist schon wert, daß ich lebe und gelebt habe.

— Ehe ich den Eid leiste[1]), müssen noch ein, zwei Punkte, die ich vergaß, festgestellt werden, was ohne Anstand geschehen wird.

— Ich habe zwei neue Bilder angefangen.

Januar und Februar wird ein letzter Spaziergang durch die Schlacht gemacht, wodurch die höchste Vollendung erzielt wird.

Ich habe das Bild in vierzig Tagen gemalt und bin so frisch wie am ersten Tage.

— Ich bin vollkommen schwindelfrei auf dem Gerüst." —

1873.

— „Da ich bis Anfang, längstens Mitte März ohne Hatze zu Ende komme mit allem, so habe ich etwa zwölf Tage geruht. Wir haben uns, Offiziere und Bankiers, gegenseitig ein paar schöne Diners gegeben und bis aufs Essen lebt man leidlich.

---

[1]) Als österreichischer Beamter.

— Hier haben sie für 14000 Thaler einen Guercino fürs Nationalmuseum angekauft. So geben die Ochsen ihr Geld aus!

— Habe lebensgroß einen Bernhardinerhund angefangen, eine Aufmerksamkeit, die mir Freude macht für eine Familie." — (Siehe Verz. Nr. 561.)

Rom, 4. März 1873.

— „Es wird allerdings Zeit, sich einstweilen um ein Zimmer in Wien umzusehen. Ein hiesiger Bankier hat angefragt, im Gasthof wollen sie 50—100 Francs per Tag.

Meine Sachlage ist einfach die: Ein kleines Opfer, in Anbetracht der Zeit, scheue ich nicht, aber ich kann einen ähnlichen Unsinn mir nicht erlauben.

Also Auftrag für ein Zimmer vom 10. Juni bis 10. August.

August und September sind Ferien, da werde ich noch in Rom malen und dann zurückkehren. Ich treffe gleich nach Ostern in Heidelberg ein und will nach Lichtenthal allein; Erholung brauche ich nicht, aber reiten und besser essen wird nichts schaden. Du kannst dann später nachkommen.

— Ich selbst bin ganz frisch dieses Jahr; wie sollte es auch anders sein. Schon wünschte ich, wieder meine römische Stille zu haben, die ich mir bald auf andere Weise wiedererobern werde." —

Rom, 8. März 1873.

— „Ich kann nicht schreiben bis jetzt. Hier die Vollmacht. In etwa zwölf Tagen reise ich ab, bis dahin wirst Du alles geordnet haben [1]).

— Emiliens Tod, gerade jetzt, ist wohl das peinlichste, was geschehen konnte. — Ich habe noch acht Tage zu arbeiten und bringe eine Welt mit.

Du mußt auch über alles hinauskommen.

Noch danke ich Dir über die Art der Mitteilungen [2]), sonst

[1]) Feuerbach hatte die Nachricht vom Tode seiner Schwester erhalten. Sie war am 3. März nach längerer Krankheit in Freiburg i. B. verschieden.

[2]) Die Nachrichten über die schwere Erkrankung der Schwester waren von der Mutter so gehalten, daß er in seiner Arbeit nicht gestört werden sollte.

hätte ich auch hier Schiffbruch gelitten, denn es hat alles seine Grenzen." —

Rom, 2. April 1873.

„Meine liebe Mutter, der Schein wird genügen; beschleunige nun Deine Dinge. Ich schweige über alles.

Habe noch bis zum letzten Augenblick gearbeitet. Ich reise Samstag nachts und telegraphiere von München; Du antwortest umgehend, ob Du in Heidelberg bist [1]), sonst bleibe ich in München ein, zwei Tage.

— Denke Dir, ich hätte Emiliens Stelle eingenommen, so würde für Dich alles nicht mehr zu ertragen gewesen sein. Das sei Dein Trost.

— Ich habe gerade in der letzten Zeit das Beste mit ungeschwächter Kraft gemacht und einen brillanten Abschluß erzielt.

Auf Wiedersehen! Schone Deine Gesundheit, das ist alles."

Dein Anselm.

Bevor wir Feuerbach nach der Heimat und nach seiner zukünftigen Wirkungsstätte folgen, wohin auch Gastmahl und Amazonenschlacht bereits auf dem Weg waren, obliegt uns noch zuvor die Aufgabe, diesen zwei großen Erträgnissen seiner letztjährigen künstlerischen Tätigkeit näher zu treten, und wählen wir zu unserer ersten kritischen Betrachtung

Das neue Gastmahl des Platon.

Was schon bei früherer Gelegenheit gesagt wurde, daß Feuerbach in der Regel bei Wiederholungen derselben Sujets selten auffällige, einschneidende Aenderungen in kompositioneller Beziehung vorgenommen habe, wird man in allem Wesentlichen auch beim zweiten Symposion bestätigt finden. Die Gesamtanordnung ist ganz dieselbe geblieben. Offenbar galt selbst seinem streng prüfenden Auge die Aufgabe nach dieser Seite hin schon im ersten Gastmahl für so erschöpfend gelöst, daß er bei der zweiten Aufzeichnung im Bau des Ganzen, in der rhythmischen

[1]) Die Mutter befand sich in Freiburg zum Ordnen des Nachlasses der Tochter.

Gliederung und im Gefüge des Einzelnen sich fast streng an die photographische Nachbildung des ersten Gastmahls hielt. Wieder baut sich die Mittelgruppe in und an der Person des Agathon gleich mächtig empor, und auch hier hält ihr Alcibiades mit seinem Gefolge einerseits, sowie die Gruppe der Philosophen andererseits das statische Gleichgewicht. Sieht man von der gemalten Umrahmung ab, in deren aus tierischen Rudera, Fruchtguirlanden und Lyren bestehenden Gliederungen wir Hindeutungen auf das beendigte Gastmahl zu erblicken haben, so ist im zweiten Symposion wirklich neu nur eine einzige Gestalt, nämlich der links im Vordergrund knieende, einen Feston tragende Knabe (Rückenfigur aus dem Kinderfries der balgenden Buben). Augenscheinlich hat er nur die Bestimmung, die in der ursprünglichen Darstellung etwas lückenartige Stelle zwischen Agathon und der Tänzerin auszufüllen, die indessen kaum als ein Fehler in der Anordnung ausgelegt zu werden verdiente, da die rasch vorwärtsstrebende Bewegung in der weiblichen Figur den offenen, etwas breiter zugemessenen Raum genügend erklärt.

Als eine streng genommen nebensächliche Neuerung kann es ebenfalls gelten, daß dem al fresco gedachten Gemälde, das die Wandfläche über der Gruppe der Philosophen schmückt, diesmal ein anderer Gegenstand unterlegt ist. Das Urbild zeigt eine Hochzeit des Bacchus und der Ariadne; die zweite Bearbeitung bringt eine Art von Wiederholung der balgenden Buben; gewiß aus keinem andern Beweggrund, als um auf diese Weise das in St. Gallen so gut wie vergrabene Originalbild der gänzlichen Vergessenheit zu entreißen.

Bei der großen Uebereinstimmung, die somit nach Seiten der Komposition hin in beiden Darstellungen herrscht, muß es nun doppelt auffallen, daß sie dem allgemeinen Eindruck nach doch so durchaus verschieden wirken, und forscht man näher nach den Ursachen, wird sich alsbald ergeben, daß es keineswegs allein die Färbung ist, durch die beide Bilder sich so von einander unterscheiden, sondern daß sie bei aller scheinbaren Uebereinstimmung in kompositioneller Hinsicht auch darin formal sehr von einander abweichen. Niemand wird es lange entgehen können, daß der figürliche

Teil in der zweiten Bearbeitung die Gesamtheit der Bildfläche in ganz anderer Weise füllt, als dies in der ersten Darstellung der Fall ist. Dem Künstler war es diesmal offenbar vor allem darum zu tun, von der epischen Breite der ursprünglichen Anordnung abweichend, die Gestalten noch raumbeherrschender in den Vordergrund zu drängen und damit zugleich das Ganze energischer zusammenzuschließen. Er erreichte dies auf die einfache Weise, daß er den Augenpunkt etwas tiefer wählte und dem Bilde näherte. Dadurch wuchsen ihm die Gestalten mehr in die Höhe und ins Vollere und machten so eine gedrängtere Anordnung in der Reihung der Gruppen notwendig. Infolge der gleichzeitig damit gewonnenen vermehrten Untersicht erhielt auch die umgebende Architektur — die im ersten Symposion jedes horizontalen Abschlusses nach oben entbehrt — wohltuend wirkende Begrenzungen. Der strenge dorische Stil ist gegen den korinthischen vertauscht; reichere Ornamentierungen unterbrechen die Flächen; zum malerischen gesellt sich der plastische Schmuck in einer Nikefigur, die in einer Nische im Rücken des Agathon ihm gleichsam den Siegeskranz spendet. Zierliche Reliefs schmücken Tisch und Ruhebänke, bemalte Amphoren und kunstvoll getriebene Mischgefäße unterbrechen die Flächen des Bodens.

Um die ganze Summe von wohlüberdachten Neuerungen und Bereicherungen, die mancherlei oft nur kleinen und doch wirksamen Aenderungen in der allgemeinen Silhouette, die vielen feinen Verschiebungen im einzelnen verfolgen zu können, muß man in der Lage sein, in größeren Nachbildungen, als wir sie zu bieten vermögen, beide Bearbeitungen zu vergleichen [1]); hier ist eine Fläche verengert oder mehr ausgefüllt, dort eine Linie der Architektur weitergerückt, die allzuhart an einer Figur entlang schneidet, oder eine Einförmigkeit im Kontur ist aufgehoben, wie z. B. auf dem rechtsseitigen Teil des Bildes in der Endgruppe der Philosophen, die in der ersten Darstellung alle sitzend in ganz gleicher Kopfhöhe angeordnet sind. Nun ist die Linie durch eine stehende Figur

[1]) Die Abbildungen der beiden Symposien sind in der neuen Ausgabe gegen die frühere wesentlich vergrößert.

belebt und so durch nochmalige Hebung und Senkung für das Auge endgültig abgeschlossen. Ueberhaupt geht aus der Vergleichung hervor, daß selbst bis herab zur Faltenbildung in der Gewandung nichts einfache Wiederholung ist.

Bisher galten unsere Auseinandersetzungen ausschließlich der Aufzählung der meß- und nachweisbaren Unterschiede in der äußerlich formalen Gestaltung der beiden Symposien. Allein es besteht darüber hinaus in beider Charakter gewissermaßen noch etwas Innerlich-Gegensätzliches, das zu erklären jener Nachweis nicht ausreicht. Man fühlt sich versucht, um diesen Gegensatz zu verdeutlichen, zur Bezeichnungsweise des Musikers seine Zuflucht zu nehmen und zu sagen, er gleiche der Durchführung ein und derselben Melodie, einmal in der harten und sodann in der weichen Tonart, und zwar in der Weise, daß in der ersten Ausgestaltung des Motivs ein Verzicht auf alle Steigerungen in der Harmonik, in der zweiten dagegen die Anwendung aller zulässigen polyphonen Ausdrucksmittel beabsichtigt war. Alles erscheint hier gleichsam in einem festlicheren Gewande; der Raum, worin sich der Vorgang abspielt, hat einen wohnlicheren luxuriöseren Charakter, der Gesamtton des Bildes ist tiefer und verschmolzener, die Färbung gesättigter. Die Gestalten sind voller und blutreicher, ihre Beweglichkeit ist elastischer geworden. Die nackten Partien sind von geradezu stupender Vollendung, und ebenso tritt in der Behandlung der Gewandung eine Meisterschaft zutage, in der alle Reminiszenz dem freien und sicheren Linienfluß eines zu eigen gewonnenen Stiles gewichen ist. Aus der ganzen Art des Vortrags spricht eine so souveräne Herrschaft über die Form, eine solche Freiheit in der Gestaltung und eine solche Sicherheit in der Technik, daß es fast erscheint, als habe bei der ersten Bearbeitung das Gefühl von der Größe der Aufgabe noch zuweilen beengend zwischen dem Künstler und seinem Werke gestanden.

Gewiß, das zweite Gastmahl bietet alle Ursache, nicht nur die gedankliche Tiefe und Sorgfalt zu bewundern, mit der der Künstler das ursprüngliche Werk kritisch geprüft und nach jeder Seite hin bis in die anscheinend geringfügigsten Einzelheiten hinein umgestaltet hat; es überzeugt uns auch durch die sich darin kundgebenden Fort-

schritte, daß die Wiederholung keinem willkürlichen Entschluß ihr Dasein verdankt, sondern für den Künstler zu einer tiefinneren Angelegenheit und Notwendigkeit geworden war; — trotzdem wäre es aber ebenso irrig als ungerecht, einseitig nach dem Maßstab, den sie uns durch ihre unbestreitbaren Vorzüge an die Hand gibt, den Wert der ersten Darstellung bemessen zu wollen. Wie man die Dinge auch ansehen mag, das erste Symposion wird immer und unverlierbar sein besonderes Recht daneben behaupten. Niemand, der beide Werke wirklich kennt und zu würdigen weiß, wird vor dem älteren Werke stehen können, ohne daß ihm über der unmittelbaren und eindringlichen Wirkung desselben die Erinnerung an die Existenz der andern Darstellung erlöschen wird. Die Gewalt des ihm innewohnenden Lebensgehaltes ist so groß, daß sich jeder in den Bannkreis der Handlung, gleichsam als ein darin Mitlebender, hineinversetzt fühlen dürfte. Ja, es ist ein Standpunkt denkbar, von dem aus es durch seine klassische Ruhe und wahrhaft antike Einfachheit, als die strenggenommen eigentümlichere unter den beiden Schöpfungen gelten kann. Der Geist des hellenischen Lebens, so, wie er aus den strengen Gebilden und Formen der antiken Kunst zu uns redet, spiegelt sich in ihm am reinsten wieder. Das Berliner Symposion führt uns dagegen das griechische Leben durch den Kunstgeist der Renaissance vermittelt vor Augen und kann so gewissermaßen als eine moderne und uns nähergelegene Schöpfung gelten.

Der Inhalt aber ist in beiden Darstellungen ganz gleichmäßig erschöpft. Der Künstler entwickelt hier wie dort in überlegen meisterlicher Weise übereinstimmend den tiefsinnigen Kern des platonischen Dialogs. Er vergegenwärtigt uns in dem herausgegriffenen äußerlichen Vorgang im glücklichst gewählten Moment in einer Reihe von höchst charakteristischen Figuren plastisch anschaulich den Grundzug alles hellenischen Lebens und aller hellenischen Kunst und Poesie: Die heitere Verschmelzung des Sinnen- und Geisteslebens. Dabei tritt die Gabe Feuerbachs, im Gewande lebensvoller Realität in großem Stile zu individualisieren, in einer Weise zutage, die nicht anders, als eine Mischung von Lionardo da Vinci und Holbein bezeichnet werden

kann. Eine reichere Abstufung von Charaktergestalten, als sie sich hier in Alcibiades, Aristofanes, Sokrates und den übrigen Philosophen bis zu den Typen antiker Schönheit in Agathon und der Fakelträgerin darbietet, dürfte sich in nicht allzuvielen Werken der bildenden Kunst wiederfinden. Hat die Welt nur erst einmal Zeit gehabt, sich in die zeitlose Kunst dieses Meisters unbefangen hineinzuleben, wird sie sich des doppelten Besitzes gerade dieses Werkes auch doppelt erfreuen.

Die Amazonenschlacht.

Bekanntlich hat Feuerbach mit dem Gastmahl die längste Zeit auch die Idee einer Amazonenschlacht im Geiste genährt, und im Verlauf der Jahre ist es zu allerlei Ansätzen zu ihrer Verwirklichung gekommen.

Schon im Jahre 1856 entstand eine kleine Amazonenschlacht. (Verz. Nr. 217). Mit dem späteren großen Werke steht sie jedoch nur in einem sehr lockeren Zusammenhange. Wenn auch in einigen nebensächlichen Partien eine entfernte Verwandtschaft damit nachzuweisen sein mag, als eine Vorstufe dazu kann sie nicht wohl angesehen werden. Energischen Ausdruck, im Sinne der schließlichen Ausführung im großen, gewann die Idee erst im Jahre 1859 in einem Entwurf im Lebensgroßen, über den wir bereits Bd. I Seite 424 f. eingehend berichteten. Es war ein verfrühtes Unterfangen, das in dieser Form keinen Bestand hatte, aber im wesentlichen bereits alle Keime zu dem Bilde enthielt, so wie es uns heute fertig vorliegt. Es existieren von jenem Versuche nur noch zwei episodische Vorentwürfe im kleinen. (Verz. Nr. 350 u. 351.) Da sie im selben Jahre entstanden sind, in dem Feuerbach in seinem Dantebilde wahre Typen von feierlicher Gehaltenheit und Ruhe schuf, sind sie beide überaus charakteristisch, als Beweis, wie sehr die leidenschaftlich bewegte menschliche Gestalt, in Fällen wo er ihrer bedurfte, seiner Vorstellung geläufig waren und zeugt besonders Nr. 351 von einer kühnen Gewalt der Konzeption, hat jedoch im späteren Bilde keine Verwertung gefunden, weil den

weiblichen Streiterinnen durch die Aufnahme dieser Szene ein zu großes Uebergewicht im Kampfe zugefallen sein würde.

Die Einsicht in seine noch ungenügende Bereitschaft und die damalige Ungunst der äußeren Umstände wirkten zusammen, um Feuerbach von der Weiterführung der gewaltigen Aufgabe zunächst wieder abzuschrecken; aber an seinem Programme hielt er innerlich getreulich fest. Doch sollten volle zehn Jahre vergehen, bis er den Gedanken der Ausführung des Werkes wieder aufnahm, und auch diesmal blieb es abermals bei einem bloßen Entwurfe.

Die grau in grau getuschte Untermalung ist gemeint, die 1869 entstand und nach des Künstlers Tod, 1880, in Besitz der Nationalgalerie in Berlin überging. Sie bietet nebenbei noch ein besonderes Interesse dadurch, daß in ihr ein Werk des Meisters aus reifster Zeit in einem Stadium sichtbar ist, das genauen Aufschluß darüber gibt, bis zu welchem Grad von zeichnerisch plastischer Vollendung er seinen Gegenstand durchzubilden pflegte, bevor er mit der eigentlichen Farbe einsetzte.

Die Gründe, die den Künstler bestimmten, von der Weiterführung des Bildes abzustehen, waren rein künstlerischer Natur. Was er in dem Werke so eigentlich aussprechen wollte und in einem seiner Briefe einmal in die Worte kleidet, daß er darin die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken streben werde, forderte — wie es ja auch von Anfang an von ihm geplant gewesen war — zur vollen Wirksamkeit und Geltendmachung des außerordentlichen Themas die Lebensgröße.

In dieser schließlichen Erkenntnis wandte er sich von diesem erheblich unter Lebensgröße ausgeführten Entwurfe ab, indessen erst nach einer Pause von zwei Jahren endgültig der Ausführung des Werkes zu, dem die nachfolgenden Betrachtungen gewidmet sind.

Wie jedes in künstlerischem Sinne gedachte Schlachtenbild ist auch die Amazonenschlacht Feuerbachs episodischer Natur. Das Bild hieß daher auch ursprünglich Amazonenkampf, welche Bezeichnung erst nachträglich dem geläufigeren Titel Amazonenschlacht gewichen ist.

Der ethische Inhalt des Bildes ist der Emanzipationskampf des Weibes gegen die Uebermacht des Mannes; ein Kampf, der

nicht allein in Sage und Kunst von alters her die hellenische Phantasie beschäftigte, sondern bis in die Zeiten der beglaubigten Geschichte herab in die Schicksale der antiken Völker mit hereinspielte. Dem Geiste des Altertums gemäß tritt er in heroischer Gestalt auf.

Der dem Bilde zugrunde liegende ästhetische, d. i. rein künstlerische Inhalt ist nach des Meisters eigenem Ausspruch die plastische Formenschönheit. Der zur Darstellung ausgewählte Moment ist der vor der letzten Entscheidung.

Es sind wenig mehr wie dreißig Figuren, mit denen der Künstler es meisterlich verstanden hat die gewaltige Leinwandfläche so zu erfüllen, daß der episodische Vorgang den Eindruck erzeugt, als seien große Massen dabei in Bewegung. Sie zerfallen in zwei Hauptgruppen im Vordergrund zur Linken und Rechten des Gemäldes, und einige Nebengruppen im Mittel- und Hintergrund. In den wechselvollsten Szenen von Angriff und Abwehr, Sieg und Sturz ist die Handlung zu wildtobender Leidenschaft gesteigert, ohne daß sich die Darstellung aber irgendwie ins Maßlose verliert, sei es in Geste oder Ausdruck. Auch waltet bei der anscheinend freiesten Willkür überall jene künstlerische Gesetzmäßigkeit des anschaulichen Denkens, die dem Genie als Stilgefühl eingeboren ist und es lehrt, in aller Fülle und allem Reichtum klar und einfach in der Anordnung zu bleiben. Kommt diesem angeborenen Stilgefühl außerdem noch die strenge Schulung nach der Natur bildend wie bei Feuerbach zu Hilfe, wird es ebensosehr vor der Gefahr behütet bleiben, die Wahrheit in der Darstellung — zumal des höchsten Affekts — in der Uebertreibung von Mimik und Geste zu suchen. Freilich, es ist eine ungleich schwierigere Sache, das maßvoll Bewegte mit jener innerlichen Lebensenergie zu erfüllen, die überzeugt und zugleich ästhetisch befriedigt, als durch maßlose Heftigkeit in der Aktion für den ersten Augenblick den Schein höchster Leidenschaftlichkeit um den Preis vorzutäuschen, den Beschauer alsbald zu ermüden, wenn nicht von vornherein abzustoßen.

Das Geheimnis der Uebersichtlichkeit eines so vielgestaltigen Kunstwerks beruht zunächst in der klar verfolgbaren Hauptsilhouette.

Kaum weniger wichtig für die gleichmäßige Durchsichtigkeit der Darstellung ist aber die rhythmisch verständlich geordnete Entwicklung der Einzelthemen, in die das Grundthema zu zerlegen und aufzulösen, der Künstler bedacht sein muß. Nur durch die leichte Verfolgbarkeit, durch das deutliche Hervortreten dieser thematischen Behandlung, oder motivischen Durchführung — um noch einmal in der Sprache des Musikers zu reden — wird die Gesamtheit der Darstellung gegen den Eindruck des Verworrenen und Ueberladenen gesichert, wie umgekehrt das aus der Willkür Hervorgegangene stets an Unklarheit leiden wird. Die Schwierigkeit der Aufgabe besteht nur darin, den Schein des Formelhaften, der bloßen Regel, d. h., das Verstimmende einer augenfälligen Absicht dabei zu umgehen. Dem Bewußt-Gewollten muß der Stempel des Unbeabsichtigten, des Ungekünstelt-Natürlichen aufgedrückt sein. Zu diesem Zwecke gilt es, das Kunstvolle der kompositionellen Anlage unter dem malerischen Elemente von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten zu verschleiern, das zeichnerische Grundmotiv durch ein Kreuz- und Querspiel von Ueberschneidungen und Gegen- und Nebenlinien in den Hauptzügen so zu brechen, daß im Reichtum dieser Rhythmen die Fundamentallinien den Charakter des Aufdringlich-Absichtsvollen verlieren. Diese sollen nur wie das Knochengerüste unter seiner lebensvollen Umhüllung als der feste Unterbau des Ganzen wirken.

Wie verwickelt auf den ersten Blick eine derart figurenreiche, dramatisch reich bewegte Darstellung erscheinen mag, sie wird, ist sie im vorhin angedeuteten Sinne durchgeführt, sich bei näherer Betrachtung alsbald und notwendigerweise lichten und klären.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wird auch die Amazonenschlacht Feuerbachs sich jeder Prüfung, und der eingehendsten am meisten, als ein Werk voll der tiefsten künstlerischen Weisheit enthüllen, so daß es sich wohl der Mühe lohnt, seinen Geheimnissen etwas nachzugehen.

Als erste Aufgabe handelt es sich dabei darum, aus dem Liniennetz des Ganzen die Grundsilhouette herauszulösen, denn in ihrem sozusagen wildenergischen Zuge ist gleichsam schon der Gang und Stand des Gefechtes veranschaulicht. Sie beginnt zur Linken

Kaum weniger wichtig für die gleichmäßige Durchsichtigkeit der Darstellung ist aber die rhythmisch verständlich geordnete Entwicklung der Einzelthemen, in die das Grundthema zu zerlegen und aufzulösen, der Künstler bedacht sein muß. Nur durch die leichte Verfolgbarkeit, durch das deutliche Hervortreten dieser thematischen Behandlung, oder motivischen Durchführung — um noch einmal in der Sprache des Musikers zu reden — wird die Gesamtheit der Darstellung gegen den Eindruck des Verworrenen und Ueberladenen gesichert, wie umgekehrt das aus der Willkür Hervorgegangene stets an Unklarheit leiden wird. Die Schwierigkeit der Aufgabe besteht nur darin, den Schein des Formelhaften, der bloßen Regel, d. h., das Verstimmende einer augenfälligen Absicht dabei zu umgehen. Dem Bewußt-Gewollten muß der Stempel des Unbeabsichtigten, des Ungekünstelt-Natürlichen aufgedrückt sein. Zu diesem Zwecke gilt es, das Kunstvolle der kompositionellen Anlage unter dem malerischen Elemente von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten zu verschleiern, das zeichnerische Grundmotiv durch ein Kreuz- und Querspiel von Ueberschneidungen und Gegen- und Nebenlinien in den Hauptzügen so zu brechen, daß im Reichtum dieser Rhythmen die Fundamentallinien den Charakter des Aufdringlich-Absichtsvollen verlieren. Diese sollen nur wie das Knochengerüste unter seiner lebensvollen Umhüllung als der feste Unterbau des Ganzen wirken.

Wie verwickelt auf den ersten Blick eine derart figurenreiche, dramatisch reich bewegte Darstellung erscheinen mag, sie wird, ist sie im vorhin angedeuteten Sinne durchgeführt, sich bei näherer Betrachtung alsbald und notwendigerweise lichten und klären.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wird auch die Amazonenschlacht Feuerbachs sich jeder Prüfung, und der eingehendsten am meisten, als ein Werk voll der tiefsten künstlerischen Weisheit enthüllen, so daß es sich wohl der Mühe lohnt, seinen Geheimnissen etwas nachzugehen.

Als erste Aufgabe handelt es sich dabei darum, aus dem Liniennetz des Ganzen die Grundsilhouette herauszulösen, denn in ihrem sozusagen wildenergischen Zuge ist gleichsam schon der Gang und Stand des Gefechtes veranschaulicht. Sie beginnt zur Linken



Amazonenschlacht 1873

vom Beschauer in einem mächtigen, dreifach gegliederten Gruppenaufbau, der mit seiner Höhe bis in die obere Hälfte der Leinwand reicht; sinkt sodann in einer Kette gestürzter Amazonen allmählich bis gegen die Mitte des Bildes herab, steigt nunmehr wieder, einem gewaltig aufgebäumten Wogenkamme vergleichbar, bis zur vollen Höhe des Gemäldes empor, um zum Schluß in ebenso raschem Absturz nach rechtshin auszulaufen. Durch die tiefe, wellenartige Einsenkung, die in diese Grundlinie einschneidet, werden die Gestalten des Vordergrundes in zwei, das Ganze vollständig beherrschende Kampfgruppen geteilt; zugleich öffnet sie aber auch den Ausblick auf den Mittel- und Hintergrund des Gefechtsfeldes, mit den dieselben belebenden Vorgängen. Wir erblicken links in der Ferne eine wild heranstürmende Schar von Amazonen zu Roß; nach rückwärts im Kampfe liegend mit einem unsichtbaren Gegner, erweitert sie in der Vorstellung des Beschauers die Grenzen des Schlachtfeldes weit über den Rahmen des Bildes hinaus. Als Gegenstück zu diesem Bilde wilden Kampflebens fesselt das Auge rechts davon eine vereinzelte Menschengruppe, in der die Bergung der Verwundeten und Gefallenen behandelt ist.

Langgestreckte Hügelzüge durchschneiden das Bild; an jäh abstürzendem Vorgebirge bricht sich in der Ferne die Brandung des Meeres, das, in fahlgelblicher Gewitterstimmung erglänzend, das Ganze durchschneidet. Ueber allem lagert ein düsterer Wolkenhimmel, in dessen Höhen, Aas witternd, ein Geier schwebt.

Obgleich der Kampf noch im vollsten Gange ist, sind doch die deutlichen Anzeichen gegeben, daß er seinen Höhepunkt erreichte und der Sieg sich dem stärkeren Geschlechte zuzuneigen beginnt. Auf diesen Ausgang deuten sowohl die geringe Anzahl der überhaupt noch kämpfenden, als die in der Mitte des Vordergrunds gehäufte Gruppe tot oder verwundet zusammengestürzter Amazonen; desgleichen die im rückwärts liegenden, verlassenen Gefechtsfeld zerstreuten Gestalten gefallener Kämpferinnen und lediger und flüchtiger Rosse.

Die männlichen Streiter sind erheblich in der Minderzahl und kämpfen durchweg zu Fuß gegen die zum Teil berittenen Heldinnen.

In geistvoller Charakterisierung hat der Künstler die erregteren, leidenschaftlicheren Gebärden dem weiblichen, als dem von Natur schwächeren Geschlechte zuerteilt und seiner größeren Beweglichkeit im Manne das Bild verhaltener Kraft und überlegener Besonnenheit gegenübergestellt; wo er aber diesen dennoch besiegt werden läßt, sind es jeweils zwei Gegnerinnen, deren gemeinsamem Angriff er unterliegt.

Die Hauptkomposition ist nach dem Rhythmus der Siebenzahl, unter Verwertung von zweimal sieben weiblichen, gegen sieben männliche Figuren durchgeführt und zerfällt ebenso in sieben Aktionen, die die verschiedenen Phasen des Kampfes typisch veranschaulichen.

Auf mächtigen Streitrossen herausragend, beherrschen zwei der kämpfenden Amazonen den Vordergrund zur Linken und zur Rechten des Bildes. Der Gegner jener zur Linken, eine von sehniger Kraft erfüllte Rückenfigur, ist ihrem Pferde mit ruhig sicherem Griffe in die Zügel gefallen. Man darf sich denken, es sei einen Moment zuvor die hinter ihm rücklings herabgestürzte Amazone — vielleicht die klassisch vollendetste Gestalt des ganzen Werkes — mitsamt ihrem Pferde, auf dessen Leib der Angreifer kniet, seinem Schwerte eben erlegen und er hole nun zu erneutem Stoße gegen seine zweite Gegnerin aus, die heimtückisch lauernd und hinter ihrem Pferde Deckung suchend, nach einer Blöße ihres Feindes späht.

Als die mächtigste unter den streitbaren Frauengestalten darf aber wohl die berittene Amazone gegenüber auf der rechten Seite des Bildes gelten, die auf weißem Streithengst eben mit dem Schlachtbeil zum Schlage ausholt. Der vernichtende Hieb gilt dem Gegner dicht unter ihr, der im Ringkampf mit einer Amazone, die ihn fest umklammert hält, diese gegen den Leib des Pferdes drängt.

Von ebenso wilddramatischer Energie zeugt die dritte, im Mittelgrund des Bildes abspielende Kampfszene. In dieser scheint der männliche Streiter dem Ansturm seiner zwei Gegnerinnen erliegen zu sollen; sie dringen aus nächster Nähe mit Axt und Speer auf ihn ein. Gegenüber dieser Gruppe, zur Linken des

Bildes, erwehrt sich dagegen eine zur Erde gestürzte Amazone nur schwach noch ihres Ueberwinders. Dieser holt eben zum tödlichen Stoße gegen die unter ihrem Schilde Schutz Suchende aus, ohne ihrer Gefährtin zu achten, die ihr zu Hilfe eilt, deren jugendlicher Profilkopf gar anmutig aus dem Bilde herausleuchtet.

Diese vier eigentlichen Kampfszenen finden im Inhalt der drei übrigen Gruppen ihr notwendiges Gegen- und Gleichgewicht. Dort das Leben in seinen bewegtesten Formen, hier das Bild des Todes und der Ohnmacht. Dazu zählt in erster Linie die Gruppe der fünf teils verwundeten, teils toten Amazonen in der Mitte des Vordergrundes. Diese gehört nach Anordnung, edlem Fluß der Linien und Adel in der Formgebung zum Vollendetsten, was von menschlicher Hand gebildet wurde. An sie reiht sich als sechste Gruppe die machtvolle Gestalt des greisen Kriegers, der einen schwer verwundeten Jüngling aus dem Kampfgewühl hinwegschleppt. Durch vornehme Tracht von allen andern unterschieden, läßt sie ihn als den königlichen Anführer der männlichen Streiter erscheinen, sowie Purpurmantel und reiches Sandalenwerk den Jüngling als nach Rang und Blut ihm nahestehend bezeichnen. Die zu beider Füßen schwer getroffen zusammengesunkene Amazone, die sich mit kraftloser Hand müht, den Träger des jungen Helden zurückzuhalten, war wohl die siegreiche Gegnerin des Jünglings gewesen, im darauffolgenden Kampfe mit dem greisen Krieger aber selbst erlegen. Auch sie muß nach Gewandung und auszeichnendem Schmuck als die königliche Anführerin der Amazonen gelten, und dürfte ihr Sturz zugleich symbolisch deren Niederlage andeuten.

Es ist dies der Teil des Bildes, in dem Feuerbach von der ersten Konzeption aus dem Jahre 1859 erheblich abgegangen ist. An Stelle der Kriegergestalt, die den verwundeten Jüngling hinwegträgt, stand ursprünglich jene Gruppe, von der bereits S. 205 die Rede war: Eine zu Fuß streitende Amazone, die in sieghafter Stellung gegen ihren zu Boden gestürzten Gegner mit der Streitaxt zum Todesstreiche ausholt; eine Gruppe, die in ihrer dramatischen Wucht wohl verdient hätte, stehen zu bleiben, aber fallen mußte, weil sie die Amazonen zum siegenden Teil gestempelt haben würde.

Die nachträgliche Aenderung erfolgte in Anlehnung an ein antikes Motiv, das in den Darstellungen von Amazonenkämpfen, wie sie uns in einer Anzahl von Sarkophagreliefs erhalten sind, fast ohne Ausnahme wiederkehrt, nämlich in der Figur des Kriegers, der einen Gefallenen aus dem Kampfe wegträgt. Diese zuweilen sehr handwerksmäßigen Nachbildungen verdankten ihr Dasein wohl einem gemeinsamen berühmten Originalwerk.

Damit der Tragik des Bildes auch die Kehrseite nicht fehle, bringt die siebente Gruppe die Gestalt eines Negers, der als Vertreter des uralten Geschlechts der sogenannten Schlachthyänen einer verwundeten Amazone den Perlenschmuck aus den Haaren zerrt.

Zwei außerhalb dieser Gruppenkette befindliche weibliche Einzelgestalten vervollständigen gegenüber den sieben im Kampfe stehenden Amazonen die Siebenzahl der außer Gefecht gesetzten Streiterinnen. Voran die verwundete, das Ganze hochüberragende Reiterin, die sich nur mühsam noch auf ihrem Streitroß hält, das, mächtig aufgebäumt, sich in gespenstischer Silhouette düsterschwarz vom abendlichen Himmel abhebt.

In der gleichfalls verwundeten Amazone, die am rechtsseitigen Rande des Bildes einsam lagert, erhebt sich, als Abschluß der gesamten Darstellung, die machtvoll durchgeführte Hauptlinie der Komposition nocheinmal schwach, gleichsam ohnmächtig empor und verkörpert so in anschaulicher Weise den Ausgang des Gefechtes — die Niederlage der Amazonen.

Selbstverständlich darf sich der Gehalt eines solchen Kunstwerks nicht in dem Planmäßigen, Berechenbaren seines Aufbaues erschöpfen. Zuletzt wird es immer die innere Größe sein müssen, die den höchsten Bestandteil seines Wertes ausmacht. Aber so wie selbst das an sich edelste Metall durch das ihm von der Kunst verliehene Gepräge in der Schätzung der Welt weit über seinen eigentlichen Wert hinaus an Geltung gewinnt, so wird auch eine dichterische Idee, ein künstlerisches Motiv, so wertvoll sie an und für sich auch sein mögen, doch erst unter den maß- und formbestimmenden Gesetzen des Rhythmus, der Proportion, der Symmetrie und unter dem Einfluß eines sie allseitig beherrschenden,

gebildeten Geschmacks zur höchsten, d. i. zur künstlerischen Wirkung kommen. Sei es eine architektonische, plastische oder malerische, eine dramatische, lyrische oder musikalische Idee, es sind überall genau dieselben Voraussetzungen und Gesetze, durch die sie erst zu wirklichen Kunstschöpfungen, d. h. zu organischen und damit stilvollen Gebilden werden.

Diese für jedes wirkliche Kunstwerk notwendige organische Verschmelzung von Inhalt und Form stellt sich im Amazonenbilde als vom höchsten dramatischen Pathos beseelte Plastik dar. Dämonische Leidenschaftlichkeit erfüllt die Gestalten der Handelnden; es sind wirkliche Menschen; furchtlose, kampfgeübte und -gewohnte Gegner, die sich in Wahrheit auf Tod und Leben, nicht zum Scheine und mit schauspielerischer Geste befehden. Sie wissen nichts von einer Zuschauerwelt. Frei von aller gladiatorischen Pose, haben sie, wie die Natur, aus der sie geholt sind, ihren Schwerpunkt in sich selbst.

Weise Berechnung in der Verteilung der Licht- und Schattenmassen hilft dazu, das Wesentliche noch deutlicher herauszuheben und gleichzeitig das Minderwichtige zu unterordnen. Wie der Dramatiker die eigentliche Handlung in das volle Licht der Rampe rückt, so ruht auch hier die Hauptmasse des Lichts auf den wichtigen Vorgängen im Vordergrund, während dunkle Terrainschatten, die das Bild in seiner ganzen Breite durchziehen, diese Hauptaktionen noch wirksamer herausheben. Nur im Mittelgrund des Gemäldes ergießt sich nocheinmal ein starker Lichtstrom und erhellt in der schönen Samaritergruppe, im Gegensatz zu dem blutigen Drama, das Bild hilfreicher Menschlichkeit.

Es sind dies malerische Hilfsmittel rein äußerlicher Art, durch die aber nicht sowohl der Liniengang der Komposition in ihren Grundzügen aufs schärfste herausgehoben, sondern auch wieder durch Scheinberechnungen vermannigfacht und in ein reiches Spiel von Leben und Bewegung aufgelöst ist.

In technischer Beziehung steht die Amazonenschlacht auf gleicher Höhe mit dem zweiten Symposion. Nur ist diesem gegenüber in bezug auf die Haltung des Ganzen zu beachten, daß der Unterschied scharf betont ist, der sich zwischen einem im geschlossenen

Raum und einem im Freien abspielenden Vorgang geltend macht und zumeist in der gesteigerten Fülle des allgemeinen Lichts, der großen Durchsichtigkeit der Tiefen und Halbschatten und der Energie zutage tritt, mit der die Farben in ihrem ungebrochenen Werte, oft ans Harte streifend, eingesetzt sind. Der Farbauftrag ist im großen und ganzen ein ausnehmend dünner; nur im hohen Licht und fest Stofflichen verdichtet er sich zu mäßig pastoserer Schichte; die koloristische Wirkung ist daher auch, zumal in den Fleischpartien, eine von innen heraus leuchtende. Ueberhaupt gleicht die ganze Vortragsart der al fresco-Technik mit ihren strengen Voraussetzungen der vollsten Klarheit des Künstlers über seine eigentlichen Endabsichten und der fehllosen Herrschaft über die gesamten technischen Hilfs- und Ausdrucksmittel in seiner Kunst. Da gibt es kein Suchen und Irren, und doch zeugt die ganze Pinselführung, bei aller wahrhaft souveränen Freiheit in der Behandlung, von der größten Rücksicht in Anpassung an die Forderungen besonders der nackten menschlichen Form, bei einer zeichnerischen Strenge im Kontur, die in allen Teilen eine Prüfung unter der Lupe verträgt, daß sie einen Mark Anton hätte reizen müssen, ihr mit der Spitze des Grabstichels zu folgen.

Fast rühren könnte dabei die erstaunliche Liebe und Sorgfalt, mit der der künstlerische Zierat an Schmuck und Waffen, Helmen und Schilden, Schabracken und Geschirrwerk, bis ins kleinste hinein, ohne dabei kleinlich zu wirken, völlig gleichwertig mit allem übrigen behandelt ist.

Es wird vom Zeus des Phidias berichtet, daß die vielen Einzelheiten, die die Statue besonders in der Gewandung und an Stuhl und Basis schmückten, mit ganz derselben Liebe, wie die Statue des Gottes selbst, gearbeitet und bis ins kleinste alle gleich vollendet durchgebildet gewesen seien.

Bereits 1859, als Feuerbach in der Geschichte der griechischen Plastik seines Vaters auf die hierauf bezügliche Stelle stieß, erschütterte sie ihn förmlich, weil sie für ihn die höchste Sanktion seines eigenen Strebens war, das damals schon in dem Wahrspruch gipfelte: Vollendung im Kleinsten wie im Größten.

Die Anforderungen, die eine Schöpfung wie Feuerbachs Amazonenschlacht an die Auffassungs- und Urteilsfähigkeit des Beschauers stellt, sind mehr als gewöhnliche. Um dem Werke in Wahrheit gerecht zu werden, gilt es — wie es in den obigen Ausführungen versucht wurde — einmal, sich in den Geist hoher und echter Tragik, der das Ganze erfüllt, zu vertiefen; es gilt ferner, den positiven Gehalt an großliniger Anlage, an plastisch lebensvoller Form und klassischer Vortragsweise zu würdigen; alles Dinge, die nur wenigen unter uns bei Betrachtung eines Kunstwerks von vornherein geläufig sind. Wer nicht ein angeborenes Gefühl besitzt für die auf dichterischer Anschauung beruhende Größe der Gestaltung — ein Gefühl, das leider in unsern Tagen unter den Künstlern fast seltener, als unter den Laien geworden ist —, für den wird die Art Feuerbachs, die Dinge zu schildern, notwendigerweise ein Fremdes, Unverstandenes bleiben. Wohl drängt ein gesunder Trieb in der Kunst der Gegenwart nach Einfachheit und Natürlichkeit, aber er sucht seine Vorbilder mit Vorliebe im Alltag und der platten Wirklichkeit. Der moderne Künstler denkt in den Formen des Plebejischen, er fühlt und empfindet im photographischen, nicht dichterischen Sinne; er faßt den Menschen, wenn es hoch geht, von der eleganten, chicen oder graziösen Seite; Hoheit, Größe und Gewalt der menschlichen Erscheinung aber sind für ihn Dinge, „die ihm nichts mehr sagen". Es ist daher nur natürlich, wenn die, die unter dem Einfluß dieser Denk- und Empfindungsweise stehen, von der Kunst Feuerbachs, mit ihrer bewußten Betonung des Adeligen in der menschlichen Erscheinung, den Eindruck, wenn nicht des Unwahren, so doch den des Gesucht-Schönen empfangen.

Wiese die Kunst Feuerbachs irgendwelche innere Verwandtschaft auf mit jener Art von Formversüßlichung und bunter Schönmalerei, die beide die Komplementärerscheinung bildeten zu dem farbenfeindlichen Kartonwesen der Zeit, in die Feuerbachs Tätigkeit noch großenteils fiel, so wäre der Vorwurf am Platze. Allein keiner hat energischer als er, nach beiden Seiten, gegen den herrschenden Konventionalismus in der Kunst Front gemacht; ja, seine Art der Auffassung und Wiedergabe der Natur erschien seinen

Zeitgenossen sogar umgekehrt im Lichte vorsätzlich übertriebener Naturwahrheit, seine von jeder Sentimentalität und Verschwächlichung freie Betonung des Individuellen in der menschlichen Erscheinung, als Hang, das Unschöne in der Natur geflissentlich herauszukehren.

Wenn heutzutage, wo diesem Programm so viele mit oder ohne Absicht nachstreben, Feuerbach umgekehrt der Vorwurf gemacht wird, einen einseitigen Kultus des Schönen betrieben zu haben, so kann man ihm zu diesem Umschlag in der Beurteilung zunächst nur Glück wünschen. Im übrigen ist es von dem demokratischen, um nicht zu sagen anarchischen Kunstgeist der Gegenwart nur logisch und konsequent, wenn er sich gegen den aristokratischen Künstlersinn Feuerbachs ablehnend verhält. Bei diesem gelten und herrschen, als Früchte von Zucht und Bildung, Form und Stil, unter gleichzeitigem Festhalten an den angeborenen Rechten der dichtenden Phantasie; dort heißt es Verzicht auf die geistige Freiheit des Schaffens, unter dem Gebot der sklavischen Nachahmung der Natur, mit der unvermeidlichen Folge der Herrschaft von Willkür und Zufall. Feuerbach, der sich von früh an darüber klar war, daß Natur und Kunst zwei getrennte Welten seien und es niemals die Aufgabe der Kunst sein könne, mit der Natur als solcher konkurrieren zu wollen, betrachtete es als die höchste ihm zuteil gewordene Gabe, daß er seine Gestalten gleichwohl mit warmem, individuellem Leben zu erfüllen, sie wahr erscheinen zu lassen verstand. Der unausgesetzte Eifer, mit dem er diese Fähigkeit zeit seines Lebens auszubilden bestrebt gewesen war, erschien ihm als sein eigentliches künstlerisches Verdienst und als bis dahin vollendetster Ausdruck dieses zunehmend gesteigerten Vermögens galt ihm die Amazonenschlacht.

Nach den Schicksalen des Bildes zu urteilen[1]), ist es immer das schwerst begriffene von allen Werken Feuerbachs geblieben.

---

[1]) Zur Geschichte des Amazonenbildes ist anzuführen, daß es zu Lebzeiten des Künstlers keinen Käufer fand. Nach dessen Tod wurde es von der Mutter, zusammen mit dem Urteil des Paris, der Münchener Pinakothek, beide zu dem mehr als bescheidenen Preise von 20 000 Mark, zum Kaufe angeboten; nur damit die Bilder eine dauernde und würdige Heimstätte finden sollten. Der

Indessen das Los, nur von wenigen verstanden zu werden, ist nicht das schlimmste, was einem Kunstwerke widerfahren kann; die Frage dabei ist nur, inwieweit der Standpunkt, den diese wenigen einnehmen, das Gewicht ihrer Zustimmung vermehrt. Der Beifall der Menge ist kein zuverlässiger Wertmesser, am wenigsten in einer Kunst, in der nicht selten selbst „die Gebildeten" unter uns noch die hellen Barbaren sind. Zudem: Ein echtes Kunstwerk steht über den Strömungen des Augenblicks; als solches wird es früher oder später seine Auferstehung feiern; denn jene wechseln, das Kunstwerk aber dauert und hat Zeit, seine Stunde abzuwarten.

Ankauf wurde mit der Begründung abgelehnt, man finde, daß dieser Meister genügend vertreten sei. Hiezu ist zu bemerken, daß von seiten der K. Pinakothek aus eigenen Mitteln niemals, weder vor noch nach Feuerbachs Tod das Geringste von diesem Künstler erworben worden war. Alles, was sie an Gemälden und Handzeichnungen von ihm besitzt, ist Schenkung König Ludwigs II. [und des Grafen Schack].

In der Folge trat ein Hamburger Bankier, der sich mit dem Gedanken trug, in Berlin eine Galerie im Sinne Schacks anzulegen, in Unterhandlung wegen Ankauf des Bildes. Der Bau sollte einen besonderen Feuerbachsaal enthalten (das Urteil des Paris war zu diesem Zweck bereits erworben), und zum großen Mittelpunkt der ganzen Galerie war die Amazonenschlacht ausersehen. Als mißgönnte das Schicksal dem Künstler noch im Tode diesen Erfolg, scheiterte der ganze Plan an dem unerwarteten finanziellen Sturz des Mannes *).

Das Gemälde gelangte schließlich durch Schenkung von Frau Feuerbach in Besitz der Stadt Nürnberg, mit der Bestimmung, daß diese für ewige Zeiten für das Grab des Künstlers auf dem St. Johanniskirchhof Sorge zu tragen habe.

Unter nicht eben sehr glücklichen Raum- und Lichtverhältnissen hängt das Bild nun im neuen Anbau des Nürnberger Rathauses **).

---

*) Das Urteil des Paris wurde zuvor noch durch Schenkung Eigentum der Hamburger Kunsthalle.

**) Siehe auch die Fußnote auf S. 348 im 19. Kapitel.

Siebzehntes Kapitel

Die Wiener Professur

1873—1876

Feuerbach war Mitte Mai zum Antritt seines Amtes von Heidelberg über München nach Wien abgereist. Es waren absonderliche Zustände, die ihn da empfingen. Das Jahr 1873 war für die Kaiserstadt das Jahr der großen Weltausstellung und zugleich des großen finanziellen Krachs.

Die ersten Schritte Feuerbachs galten der Sorge um die Ausstellung seiner beiden großen Werke, wofür die Räume des österreichischen Kunstvereins oder des Künstlerhauses in Betracht kamen.

Doch lassen wir dem Künstler selbst das Wort:

Wien, 20. Mai 1873.

„Es wird Dich freuen, gleich heute etwas von mir zu hören, und da der Wind abscheulich und ich ein höllisches Stück Arbeit hinter mir habe, ist es mir Bedürfnis, mich mitzuteilen.

„Gestern zehn Uhr angekommen. Die Wohnung etwas entfernt; doch gewöhnt sich das. — Nachmittags traf ich einen netten römischen Bekannten. Wir gingen in den österreichischen Kunstverein. Das Lokal hat gewöhnliche Fenster; ich kann heute unmöglich schon klar sein, ob ich überhaupt ausstellen kann. Davon später; überhaupt brauche ich Zeit, bis ich mir alles klar gelegt. — Ich bin Künstler in erster Linie und deshalb habe ich auch gleich dem Löwen in den Rachen geguckt. — Dann gingen wir ins Künstlerhaus. — Es ist ein Palast.

— Das Makartsche Bild — schon unten am Portal, die Marmortreppen herauf, sieht man das Leuchten der Farben. Der Zuschauerraum ist durch schwarzes Tuch ganz dunkel, sodaß das Oberlicht das Bild ganz haarscharf beleuchtet und, selbst wenn es mittelmäßig gemalt wäre, eine magische Wirkung erzeugte. Rechts und links exotische Gewächse [1]).

Ich habe mich eines niederschlagenden Gefühles nicht enthalten können, wenn ich bedachte, daß zwanzigjährige Kämpfe mit Sorgen zuletzt einen Stein aushöhlen müssen, während andern, mögen sie mehr Talent haben oder nicht, vergönnt ist, rasch zur runden und vollen Erscheinung zu kommen und sich dann auch alle äußeren Glücke solchen begnadeten Kindern darumreihen.

— Meine Bilder werden zu einfach aussehen; doch habe ich getan, was möglich war. Einer prunkhaften, glücklichen Zusammenstellung der mannigfachsten Stoffe der Welt ist schwer mit meinen Gegenständen standzuhalten.

Dann ging ich an der Akademie vorbei. Ein altes, unheimliches Klostergebäude; auch dieser Rachen muß gekostet werden.

Nach einer schlechten Nacht ohne alles Ungeziefer, mit desto mehr Spinnen im Kopfe, habe ich heute die ganze Ausstellung abgemacht.

— Ich habe Gott gedankt (entre nous), daß meine Bilder nicht in diesem Salon carré hängen. Mit welchem Raffinement hat Makart ausgestellt, er würde hier bedeutend heruntergedrückt werden und doch weitaus der Beste sein.

Ueber Pilotys Bild [2]) bin ich wahrhaft erschrocken; so etwas habe ich mir im Traume nie eingebildet. — Gegenüber Canon, meskin, klein, der Rahmen ein schwarzer Altar und die Farben ein Glasgemälde. Ein kolossaler Cabanel — unmöglich. — Lenbach in einheitlichem Ton, aber man glaubt, verputzte alte Gemälde zu sehen; viel zu absichtlich. — Kellers Bild [3]) eine Null. Hie und da etwas Kleines, doch erwärmt es nicht; ich habe dort vorderhand genug.

---

[1]) Katharina Cornaro.

[2]) Thusnelda.

[3]) Ferdinand Keller.

— In einigen Tagen schreibe ich wieder, nachdem ich Menschen gesehen; es war mir zuerst Bedürfnis, mir durch Sicht meinen Standpunkt klar zu machen; nun kann ich ruhiger denken, zumal ich stille Stunden zu Hause in nicht unsympathischer Umgebung habe.

Ich glaube, daß mir meine tüchtige Natur das Richtige eingeben wird." —

Wien, 22. Mai 1873.

— „Herrn v. Eitelberger sprach ich nur wenige Minuten. Sein Empfang war nicht freundlich, sondern herzlich, und um alle Weitläufigkeiten zu kürzen, stellt er mich morgen zwischen 9 und 10 Uhr dem Minister [1]) und allen betreffenden Herren im Ministerium vor, dann fahre ich zur Statthalterei und melde mich zum Eide. So werde ich schon diese Woche so ziemlich mit allem fertig.

Brahms, den ich nachher aufsuchte, ist schon abgereist nach München, wo er bis September bleibt. Matejkos große Bilder auf der Ausstellung sind karikiert und machen eine komplette Tapetenwirkung; zerrissen und zerzaust und seifig in der Farbe.

— Ich denke, daß mein großes Bild [2]) bis zum 10. zum malen bereit steht.

— In wenigen Tagen werde ich mir innerlich alles klar gearbeitet haben und wissen, was ich zu tun habe." —

Wien, 30. Mai 1873.

— „Außer dem Kaiser und gelegentlich ein und dem andern der Professoren bin ich fertig mit Besuchen.

— Meine Verpflichtungen sind sehr einfach; mit allen Spezialien habe ich nichts zu tun; Schüler nehme ich, wen ich wert erachte, ob es nun einer oder sechzig sind, darauf wird nicht gesehen.

— Noch einige Herren im Ministerium habe ich besucht, den Rektor [3]) und Hansen. — Beide bauen zusammen vielleicht zehn Kirchen und ebensoviel Paläste.

---

[1]) Kultusminister v. Stremayr.

[2]) Die Amazonenschlacht.

[3]) Oberbaurat Schmidt.

— Meine Bilder sind da und ich kann wenigstens eines nächste Woche aufstellen.

— Die neue Akademie, die ein Palast im großen Stil wird, obgleich das Haus erst aus dem Boden schaut, soll im Spätherbst 1876 bezogen werden.

— In meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach, weil ich nicht glaubte, mit Seidenmagazinen konkurrieren zu müssen. Sowie ich 10000 Francs für Stoffe übrig habe, werde ich meine Figuren auch besser anziehen. Einen Vorteil aber haben meine Leute, daß sie Füße haben, worauf sie stehen.

— Von zweitausend Gulden Modellgeld, was die Akademie zahlt, haben sie voriges Jahr zusammen zweihundert Gulden gebraucht; das ist der Thermometer der Leistungen.

Da die Schüler meistens Proletarier sind, so muß alles anders organisiert werden." —

Wien, 7. Juni 1873.

„Paris vaut bien une messe, hat Heinrich IV. gesagt. Je gagne la bataille.

— Da fahre ich in die Akademie und finde die Schlacht, im Begriff aufgespannt zu werden, auf dem Boden, wo sie so ziemlich das ganze Atelier füllt. Noch voll Falten, fingerdick mit Staub bedeckt, paßt Keilrahmen und Bild auf Stecknadelbreite. Das Symposion, noch aufgerollt, kommt Montag an die Reihe und wird gegenüber aufgestellt.

— Da ich gelitten genug habe im Leben, wirst Du mir glauben, daß ich mit vollständiger Hintansetzung meiner Person das Bild umgangen habe und habe eine große Freude erlebt; ich male nichts mehr daran, die Wucht und Präzision ist handgreiflich.

— Ich habe nur noch zu sagen, daß Montag die schriftliche Einladung an die Herren des Ministeriums erfolgen wird. Herrn v. Eitelberger werde ich Angesichts der Bilder bitten, daß sie auf allerhöchsten Befehl ausgestellt werden, da unsere Interessen Hand in Hand gehen. — Du verstehst, welchen Weg ich betrete.

— Wie einfach und groß und wie nobel, trotz der Nuditäten, steht die Schlacht da; nun kommt noch das Symposion, was besser ist. Enfin, was will ich mehr?

— Heute ist es mir wie Schuppen von den Augen gefallen, zu was ich noch allem fähig sein werde." —

Wien, 12. Juni 1873.

— „Vom Belvedere — ein komplett reizender Ort — ein andermal. — Ich bin hier zu sehr mit meinen Dingen beschäftigt.

— Habe die ganze Ausstellung, die überfüllt war, durchgemacht.

— Ich bin in vielem anderer Ansicht geworden und finde ein paar Franzosen, was kompakte Darstellungsgabe anbelangt, die besten. — Die Deutschen sind zu dünn und bunt, auch so gesucht in den Sujets. Das Schlimmste ist das Deutsche Reich und es wird der verdienten Kritik nicht entgehen.

Da fand ich im letzten Saale im obersten Stock neben einer bengalischen Landschaft meine Iphigenie [1]), die, Du darfst Dich beruhigen, trotz der absichtlich miserablen Aufstellung einen komplett distinguierten Eindruck macht, bei der höchsten Einfachheit.

— Mit Eitelbelberger wurden alle Säle durchsucht, um Platz zu finden [2]).

Endlich notierte er sich die Maße und will an den Erzherzog Rainer schreiben.

Das Lästigste hier ist der ewige Staub und Sturmwind, und solltest Du hierher kommen, so sei vorsichtig; auch kann man hier wirklich überfahren werden. Früher waren die Straßen lebensgefährlich, weil sich alle Augenblicke ein Gründer oder Kassierer zum Fenster herausstürzte, das hat nun nachgelassen.

— Wann und wie ich bezahlt werde, wissen die Götter; doch kann ich darauf selbstverständlich keine Rücksicht nehmen." —

Wien, 20. Juni 1873.

„Ich habe heute Zeit und schreibe ein paar Worte, nachdem ich bisher ruhig gearbeitet habe, Kleinigkeiten, die aber gut getan haben.

---

[1]) Das Bild war von Stuttgart eingesandt worden.

[2]) Amazonenschlacht und Symposion sollten nachträglich noch zur Ausstellung kommen.

In der letzten Sitzung ist der Schluß auf 3. Juli festgesetzt worden; ich komme demnach gegen den 10. und kann fünf Wochen ruhen und dann sechs Wochen recht fleißig in Rom sein.

— Ich glaube, daß wir nach Makarts Abgang im Herbst eine würdige Ausstellung im Künstlerhaus veranstalten. Die Bilder verdienen einen komplett würdigen Platz. Basta! Einstweilen kommen sie im Atelier zu voller Wirkung und an Besuch gewisser Notabilitäten wird es nicht fehlen.

Makart hat für sein prachtvolles Bild 30000 Gulden bekommen. Er ist von Venedig zurückgekehrt, nachdem er in München seine Frau begraben. Er macht es wie ich und ist bald hier und bald da und erhält sich dadurch frisch, denn Anregung ist *hier* nicht zu suchen.

Den Artikel Pechts in der Beilage [der Allgemeinen Zeitung] vom 15. Juni lese. Da er als Reklamemacherei angesehen werden wird, könnte es mir schaden, wenn mir nicht alles gleichgültig geworden wäre.

— Abends 6 Uhr gehe ich täglich in den Stadtpark; ähnlich wie Baden-Baden, schönes Kurhaus, grüne Bäume und ein See mit köstlichem Wasser und großen Vögeln. Von 11 bis 2 Uhr bin ich auf dem Atelier, dann zu Tisch, wo ich Salzgurken und Krebse finde, nachher entweder zur Ausstellung oder Besuch.

— Die Professoren sind alle freundlich; Eitelberger war auch bei mir und es wird in allen Dingen das richtige geschehen.

— Soeben bekomme ich eine Einladung nach Neuwaldegg zu Frau v. Gerold.

Ueber meine Bilder und meinen Standpunkt bin ich vollkommen im klaren; im Geiste sind sie echt und groß gefaßt. Daß manches *virtuoser* sein könnte, schadet zufällig gerade *diesen* Produktionen weniger, weil der Gegenstand absolute Einfachheit verlangt. Ich werde mir mit Leichtigkeit manches aneignen, mein Wesen aber nie verändern, denn es wäre ja traurig, wenn alle aus einem Topfe malten.

— Makart will ich mich dieser Tage vorstellen lassen."

Wien, Freitag den 27. Juni 1873.

„Morgen über acht Tage, nachts, reise ich, also bin ich Sonntags dann in Heidelberg.

Meine Schüler haben eine brillante Ausstellung gemacht.

— Mache nun vorwärts mit Nürnberg. Ist die erste Wohnung noch nicht das, was wir brauchen, was tut's."

Dein Anselm.

Der Plan der Auswanderung aus Baden war durch den Wunsch nach Abkürzung des Weges zwischen Wien und dem Wohnort der Mutter aufs neue in Anregung gekommen. Feuerbach hatte aus diesem Grund im Frühjahr, auf der Fahrt nach Wien, Nürnberg berührt, und eine Mondnacht in dem altersprächtigen Orte, an den sich für ihn ohnehin eine Menge heiterer und wehmütiger Jugenderinnerungen knüpfte, hatte es ihm förmlich angetan. Ein für ihn dabei schwer ins Gewicht fallender Umstand war, Nürnberg hatte kein besonderes Kunstleben und bot doch dabei, sowohl durch seine ganze äußere Physiognomie, als durch seine großen künstlerischen Traditionen eine Fülle von Anregung. Dazu kam die Lage des Ortes mitten im Herzen von Deutschland und an der großen Heerstraße nach dem Süden und als letzte Aussicht — der herrliche und ehrwürdige Friedhof von St. Johann, mit den geweihten Ruhestätten Albrecht Dürers, Peter Vischers und Jamnitzers. — Das Bild Nürnbergs haftete unauslöschlich in seiner Seele. Aber es sollten auch jetzt immer noch Jahre vergehen, bis die Umstände die Ausführung dieser Idee wirklich erlaubten.

Feuerbach blieb seinem Programme gemäß zunächst bis gegen Ende August in Heidelberg und begab sich sodann auf den Weg nach Rom, mit der Absicht, noch zuvor einen kurzen Aufenthalt in Oberaudorf zu machen.

Während der Fahrt schreibt er aus

München, 30. August 1873.

„Ich schicke Dir die versprochenen Grüße. — In Oberaudorf ist niemand, den ich kenne, so bleibt mir nichts übrig, als weiter zu reisen.

— Pecht, dem ich eine Karte hinterließ, bleibt bis Oktober in Konstanz. Wenn Du willst, so lasse ihm durch B. sagen, er soll über Heidelberg zurückreisen und die dort befindlichen Bilder ansehen.

Ich habe über vieles nachgedacht und finde es total gleichgültig für mich und meine Erfolge, ob er mein Freund oder Feind ist. — Es ist nie die Sache, sondern immer Personalinteressen, die obwalten.

— Du sei vernünftig und genieße unsere Wohnung ohne Nebengedanken und danke Gott, daß sie zum Genusse beschaffen ist. — Mache Dir's behaglich in den Räumen, die auch mir ein freundlicher Rückgedanke sind."

Bologna, 6. September 1873.

— „Ich komme von der hl. Cäcilia von Rafael. Das Bild an Form- und Seelenausdruck ist unsagbar schön. Die unten liegenden Instrumente sind von Johann von Udine mit rührender Sorgfalt im Geiste des Meisters gemalt. Hier empfindet man, daß heutzutage in dieser Reise-, Eisenbahn-, Pickelhauben- und zerlumpten Kaisermantelzeit keine Kunst mehr sein kann. Wer hat Zeit zu solch tiefer Seelenversenkung in das Allerheiligste? Wie beschämt dieser Meister unsere hochweise Epoche der Couponabschneider, der Impotenz und sentimentalen Handwerksburschenpoesie. Pfui Teufel!

Hier in Bologna sind prachtvolle Weinkarren, ganz antik, jeglicher von silberfarbigen Ochsen gezogen; Faß, Gestell und Räder ganz mit bronzenen Bassoreliefen umhüllt. Der Wirt sagt mir, daß, je reicher der Besitzer, desto schöner läßt er den Wagen verzieren.

Ich kann diese Cäcilie gar nicht vergessen, weil ich früher, noch zu befangen im Machwerk, nicht die richtige Anschauung gehabt.

Das ist Kunst; man wird selbst edler, wenn man es ansieht." —

Rom, 2. September 1873.

— „Rom ist sehr bescheiden; ich habe hier und unterwegs schon Bekannte gefunden. Die Schönheit der Menschen ist mir

diesmal sehr aufgefallen; im Verein mit der plastischen Sprache und einer naiv harmlosen Art, sich zu geben, höchst erfreulich.

— Hier gehe ich den 23. fort und treffe den 31. September in Wien ein.

— Ich tue es wegen der Schüler und will, nächst ein oder zwei Porträts, die großen Bilder[1]) aufs äußerste vollenden und vertiefen.

Trotz der kurzen Zeit will ich die hiesigen Bilder[2]) doch so weit bringen, daß sie die Wohnung gut dekorieren. Ich bin schon darüber hinausgewachsen und werde später einmal die Iphigenie größer fassen.

In der Atelierfrage bin ich lange mit mir zu Rat gegangen. Ich will auf weitere zwei Jahre Kontrakt machen, da die neue Akademie erst bis dahin fertig wird und ich Gott danken werde, wenn ich dann einige Monate hier still arbeiten kann. Ohne Opferbereitschaft läßt sich nun einmal nichts machen und für gewisse Dinge habe ich hier Land und Leute. Ich fühle heute schon, wie unmöglich es ist, auch nur an Vollendung zu denken, wenn die Zeit zu knapp bemessen ist.

Kommt in diesem Zeitlauf nur der Verkauf eines der großen Bilder, so bin ich ja ganz frei, zu tun und zu lassen, was mir gut dünkt." —

Rom, 23. September 1873.

„Ich werde übermorgen abreisen. — Von meinem hiesigen Aufenthalte, so kurz er war, bin ich vollständig befriedigt. Ich habe hier Ruhe und inneres Schaffen wiedergefunden, enfin, meinen Standpunkt, und kann nun getrost nach Wien gehen. Ein Bild habe ich ganz vollendet. — Das Atelier habe selbstverständlich auf zwei Jahre mir gesichert, so gewinne ich übernächsten Winter vier bis fünf Monate, bis der neue Akademiekasten fertig ist.

Ich habe hier meine alten Freunde gefunden und habe fort-

---

[1]) Amazonen und Gastmahl.

[2]) Medea mit der Urne und Frau am Meere, ursprünglich als Iphigenie gedacht.

während eine innere Heiterkeit empfunden, wie es draußen nicht möglich ist.

— In Berlin wird das gräßliche Wernersche Bild unter die Siegessäule in Mosaik, er selbst zum Direktor der Akademie gemacht. Daraus kannst Du endlich ermessen . . . Dieselben Leute, die die Macht haben, die Talentlosigkeit an die Spitze zu stellen, haben sie auch, wirkliche Talente zu schädigen.

Ich habe reiflich nachgedacht und erwarte nur den ersten Erfolg, um entschieden an das Aufgeben von Deutschland zu denken; es wird nachgerade Ehrensache, und zwei Jahre früher oder später tut nichts zur Sache. Deshalb könnte ich auch nichts schicken, es geht mir gegen den Pelz. Im ersten Moment, sowie ich über Kapital zu verfügen habe, werde ich handeln, und zwar rapid.

In Wien bekomme ich eine ganze Menagerie von Besuchern. Ich werde die Bilder soweit als möglich vertiefen und bin froh gleich eine Beschäftigung zu finden.

Vor einigen Tagen war ich im Vatikan — in Bologna habe ich die Cäcilia gesehen und konnte arbeiten — so bin ich komplett zufrieden.

In Wien wird sich alles rascher entwickeln, als wir glauben, denn die Ausstellung ist ein ganz unnormaler Zustand.

Freundliche Grüße, den nächsten Brief von Wien."

Wien, 2. Oktober 1873.

„Im nächsten Briefe sehr viel. — Die Reise war herrlich; hier *sehr freundlich* empfangen.

— Neue Akademie erst in *drei* Jahren! Du siehst, wie richtig ich in Rom gehandelt.

— Meine Bilder sind geradezu *prachtvoll*; mit wenig Sachen vollendet.

Was habe ich auch nur einen Moment nötig der Sorge, da ich eine eminente Macht in Händen habe: Genie und Stellung.

Bald ausführlich. Laibach und die Krainer Alpen billig und köstlich; ad notam für den Sommer!

— Ich war noch nie so heiter und fröhlich.

Habe nur vier Stunden in Venedig zugebracht.

Das Symposion ist auch ganz köstlich; jetzt darf ich es sagen, da ich den Vatikan gesehen. Also vorwärts, Ausstellung gegen Weihnachten.

In Rom alles in Ordnung."

Wien, 2. Oktober 1873.

„Nach Abgang meines Briefes erhalte ich Deinen und schreibe noch einmal.

— Die Wohnung in Heidelberg wird vorderhand ruhig behalten, denn ich habe hier keinen Platz für Bilder, und wenn etwas erfolgt, wird rasch genug das Richtige getroffen sein; deshalb denke an gar nichts und strenge Dich in nichts an.

Mein Schuldenetat ist noch nicht 10 000 Francs, es wäre ja rein lächerlich, auch nur einen Moment sich zu beunruhigen.

Daß die römischen Bilder jeden Augenblick zu unsrer Disposition stehen, weißt Du.

Meine hiesigen Bilder habe ich mit größter Freude begrüßt und bin nach jeder Seite vollständig sicher und heiter. Daß der Kaiser eines fürs Belvedere kauft, wird Dir früher oder später klar werden und dann können wir unsere Rechnung mit Bequemlichkeit abschließen.

Ueber die Berliner Zustände bin ich von kompetenter Seite in Rom gründlich unterrichtet und wir denken an Deutschland nie mehr. Aber daß ich glänzende Revanche für diese Totschlägerei bekomme, dafür habe ich heute durch einen Blick die Bestätigung. Basta.

Meine italienische Reise hat mich in die vollste Harmonie mit mir selbst gesetzt.

Ich war heute beim Sekretär[1]) und es ist hier alles in bester Ordnung. Das übrige bringt die Zeit. Ohne jede Illusion habe ich alles fest in Händen.

— Die Presse hat keinen Einfluß mehr und wenn der Kaiser Ernst macht, bin ich selbst ein Modetier. Mäßige Deine Arbeit

[1]) Der Akademie.

und denke an nichts, denn alle großen Verbesserungen kommen ja doch von mir und Pläne machen hilft zu nichts, da die Dinge ihren natürlichen Lauf gehen und nicht mehr auf gewaltsame und niederträchtige Weise gehemmt werden können.

Diese Woche schon arbeite ich wieder. Die Ausstellung besuche ich nicht mehr. —

Da ich in der Eile eine Seite überschlagen, kann ich noch hinzufügen, daß ich in Mestre, der letzten Station vor Venedig, noch vier Stunden Zeit hatte, in der Abendstunde nach Venedig hineinzufahren. Es war wie ein schöner Traum, bekannt und doch so fern.

Die Reise nach Wien ist eine Zusammenstellung der malerischsten Gegenden, die man sich denken kann und das schöne stille Italien, im Gegensatze zu dem brillanten Entrée einer Weltstadt, in der man auch zu Hause ist, macht sich ganz gut.

— Wir sind hier im kompletesten Provisorium und ich kann kaum mehr Schüler aus Platzmangel annehmen. — Freundliche Grüße!"

Wien, Anfang Oktober 1873.

— „Die Eingabe ist gemacht; gegen Weihnachten stelle ich aus. — Kommst Du zur Ausstellung auf 4—5 Tage, hast Du meinen Salon und Schlafzimmer.

— Das Symposion hat einen prachtvollen Holzrahmen.

— Soeben habe ich die Rahmen bezahlt, 643 Gulden. Für die Größe und Präzision ist das ein gemäßigter Preis.

— Zur Arbeit komme ich vorderhand nicht."

Wien, 19. Oktober 1873.

„Semper sagte, die Thusnelda auf Pilotys Bild sieht aus, als ob ihr einer beim Kotillon eine Sottise gesagt hätte.

— Schüler habe ich zwölf angenommen und mit dieser Zahl abgeschlossen; so habe ich erreicht, in acht Tagen mehr Schüler zu haben, als alle andern. — Ich würde leicht auf hundert kommen, doch liegt das meinem Interesse fern.

Wir Professoren stehen auf herzlichem Fuße, wie sich's von selbst versteht.

Eitelberger war den andern Tag schon bei mir; er grüßt.

— Unter meinen jungen Leuten ist eine Brutalität der künstlerischen Empfindung, die wirklich traurig und hoffnungslos ist.

— Ich arbeite an meinen Bildern und es sammelt sich nach und nach ein verständnisreicheres Publikum. Semper sagte, ich solle Gott danken, daß sie nicht auf der Ausstellung waren."

Wien, 2. November 1873.

— „Schüler sind es vierzehn; weniger talentvoll, als anständige Leute und folgsam. Neun habe ich untergebracht, für die übrigen werden Lokale gesucht. Das Ministerium hat die geforderte Summe umgehend bewilligt.

— Jetzt bei Schluß der Ausstellung wären meine Bilder eine Alltäglichkeit, während sie so in jungfräulicher Neuigkeit dastehen.

Brahms male ich November." —

Wien, 3. November 1873.

— „Eben verläßt mich v. Lichtenfels [1]) und gratuliert zum voraus zur Ausstellung, die im Dezember stattfindet.

— Brahms hat mir wieder einen Abend verdorben.

— Alle 14 Schüler sind untergebracht; wir haben einen Neubau gemietet. Also Glätte nach allen Richtungen.

Bald mehr, sehr beschäftigt."

Die auf Johannes Brahms bezügliche Briefstelle fordert eine Erklärung. Die Neigung Feuerbachs, allen gegenteiligen Erfahrungen zum Trotz, der Welt in Sachen der Kunst stets wieder seine eigenen geläuterten Anschauungen zuzutrauen, haben wir genugsam kennen gelernt. Will man es für eine Schwäche halten, war sie freilich zugleich seine Stärke, die ihm die Kraft der Ausdauer verlieh, Neues zu vollbringen. Auch jetzt hatte er sich wieder, vom Schein der Umstände verführt, in optimistischer Zuversicht in den Glauben eingesponnen, daß seine zwei neuen großen

[1]) Der Landschaftsmaler v. Lichtenfels war Vorstand vom Künstlerhaus.

Schöpfungen zu einem unbestrittenen Erfolge führen würden. Aufs empfindlichste traf ihn daher Brahms' Warn- und Mahnruf zur Mäßigung in seinen Erwartungen.

Brahms kannte die Wiener aus eigenster Erfahrung; sie hatten ihn bei seinem ersten Auftreten mit lärmendem Protest empfangen — inzwischen war er einer ihrer erklärten Lieblinge geworden. Vertraut mit weiten Kreisen, kannte er die Stimmung im allgemeinen und im besonderen genug, um zu wissen, daß auch Feuerbach mit seiner ernsten Kunst unter den Einheimischen vorerst auf geringes Verständnis zu rechnen hatte, und auf Freunde unter ihnen ebensowenig zählen durfte. Es war mehr als bezeichnend, daß von den eingeborenen Künstlern, Makart an der Spitze, ihm nicht ein einziger einen Gegenbesuch gemacht hatte. Freundlich gesinnt erwiesen sich ihm nur Semper, v. Engerth, Hansen, v. Schmidt und Zumbusch; aber sie waren alle Eingewanderte, keine Oesterreicher.

Es zeugte von ebensoviel ehrlichem Freundessinn und, wie es sich nur zu bald herausstellen sollte, richtiger Schätzung der eigentlichen Sachlage, daß Brahms es unternahm, den Neuling auf Wiener Boden vor seinem allzugroßen Vertrauen zu warnen und ihm den Rat zu erteilen, durch vorsichtige Steigerung in der Art seines künstlerischen Auftretens sich allmählich der Gunst des Publikums zu versichern. Nur eines hatte er dabei zu berechnen übersehen: die Wirkung, die sein Rat und seine Warnung auf den Künstler selbst ausüben werde. Feuerbach hatte unzähligemal mit Leichtigkeit die Niederlage verwunden, die sich an ein fertiges Werk geknüpft hatte; wer aber lähmend auf das Werdende in ihm wirkte, wer ihm den Glauben nahm, daß er unter diesem Zeichen siegen müsse, durchschnitt ihm für den Moment den innersten Nerv der Fähigkeit, zu produzieren, weil er eben das, was er schuf, nicht aus Zufall und Willkür, sondern unter dem Gebot eines geistigen Zwanges herausbildete. Es kostete ihn alsdann Tage, um den erlittenen Eindruck zu verwinden und die Stimmung, „den Elan“ wieder zu gewinnen, der ihm zur Arbeit unentbehrlich war, zumal, wenn es sich darum handelte, eigentlich fertigen Werken die letzten Feinheiten zu verleihen.

Leider ist die Welt bei dieser Gelegenheit zugleich darum gekommen, Feuerbach als Darsteller einer bedeutenden zeitgenössischen Persönlichkeit kennen zu lernen. Es war seine Absicht gewesen, neben dem Symposion und den Amazonen sich mit einem Bildnis von Brahms in Wien einzuführen. Bewahrte das Verhältnis beider Künstler auch seinen freundlichen Charakter, so unterblieb doch für den Augenblick die Ausführung dieses Planes. Die äußeren Umstände aber verhinderten die für später beabsichtigte Wiederaufnahme dieses Vorhabens, denn es heißt in dem nächstfolgenden Briefe Feuerbachs:

Wien (im November) 1873.

— „Brahms war ich keine Sekunde böse, aber seine Leinwand ist einstweilen beiseite gestellt. —

— „Ob ich beide Bilder zugleich, oder besser, um die öffentliche Meinung länger zu beschäftigen, eines nach dem andern bringe, werde ich mit Lichtenfels besprechen. Terke [1]) hat mich auch wieder mit Bitten belästigt; er sagt, im Künstlerhaus seien sie Spitzbuben und dort sagen sie, er sei einer. Sehr erfreulich! —

Ein und eine halbe Gliederpuppe besaß die Akademie; ich habe gleich von Paris neue beschafft.

Makart malt täglich acht Stunden und hat einen Riesenplafond fertig. An seiner Stelle hätte ich sechs Monate eine instruktive Reise nach Italien gemacht und mich mit Gottes Natur in Rapport gesetzt. Dieses diarrhöartige Produzieren in seiner asiatischen Trödelbude mißfällt mir und wird auch er außer Kurs kommen.

Ich bin froh, daß ich ferne bin von den preußischen Barbaren, denn das sind und bleiben sie, und wenn sie fünftausend Bücher mehr schreiben im Jahre.

— Ich komme Weihnachten auf etwa 14 Tage. Schone Deine Gesundheit."

Wien (November) 1873.

„Das Symposion steht nun fertig da und ist ein stolzes, herrliches Bild geworden. Da der Ankauf eines der Werke sicher

[1]) Terke war der Vorstand des Kunstvereins.

ist, habe ich Herrn Eitelberger noch nicht drängen wollen; ich möchte, daß sie von selbst vorangehen.“ —

Wien, 16. November 1873.

— „Im Künstlerhaus ist Balgerei; Lichtenfels tritt ab; also vor Neujahr stelle ich nicht aus und wir haben dann Deine Reise in Heidelberg besprochen. Jedenfalls wird eine Zeit gewählt, wo ein Brahms-Konzert ist, zu welchem ich einen Logenplatz besitze.

— Meine jüngeren Professoren sind lächerliche Schwarzseher. Von seiten der Akademie ist gestern das Schreiben an den Kaiser gegangen, das sofortige Beginnen der Aufträge für die Neubauten betonend. Ich halte mich ganz still.

— Bis jetzt hat mich noch niemand um meinen Humor gebracht, obschon immer schwarz gemalt wird; ich bekümmere mich absolut um nichts und gehe konsequent meine Pfade. Ich habe mit Glück gearbeitet. Basta!

Auch daß ich 15 Schüler habe, darunter einige Anfänger, wurde mir als schrecklich hingestellt — ich lache ihnen immer ins Gesicht. Diese Feigheit!

— Italien steht offen, wann ich will. Hansen ist auch dort mit acht Schülern.

So ist alles gut. Ich male an der Schlacht, das Symposion ist fertig.

Wien, 24. November 1873.

— „Ich habe Samstag Sitzung im Ministerium und will gleich abreisen, da ich vor Neujahr wieder in Wien sein muß.

Eben verläßt mich der Sekretär des Künstlerhauses; er prophezeit glänzenden Erfolg. Es ist alles abgemacht und die Annoncen kommen schon morgen. Amazonen den 15. Januar, Symposion 15. Februar.

Du kommst Anfang Februar, wenn alles vollendet ist.

Meine besten Schüler präparieren sich schon für Italien.

Ich selbst bedarf einiger Tage Ruhe.

Ich kaufe die besten Arbeiten meiner Schüler und lege so

eine Musterschule an; der akademische Fond wird meine Auslagen vergüten.

Hier habe ich alles meinem raschen energischen Auftreten zu verdanken."

1874.

Nicht besonders wohl und kräftig war Feuerbach in Heidelberg eingetroffen und wenig gebessert nach Wien wieder zurückgekehrt. Ausstellungssorgen und Ueberanstrengung in Beruf und Arbeit hatten ihm geistig und körperlich zugesetzt. Seine aufgeregte Gewissenhaftigkeit den ungewohnten Pflichten und Verhältnissen gegenüber, auch Klima und veränderte Lebensweise hatten ein übriges dazu getan.

Vor Schluß des Jahres nach Wien zurückgekehrt, begrüßten ihn seine Schüler am Neujahrstag unter Ueberreichung eines gemeinschaftlichen Schreibens, das mit dem Versprechen schloß, daß sie mit ihrer Arbeit und ihrer Person einstehen wollten, um seinem Namen Ehre zu machen.

Im grellen Widerspruch zu dieser den Künstler auszeichnenden Kundgebung aus allernächster Nähe standen die offiziellen Auslassungen, die kurz darauf an die Ausstellung des Amazonenbildes anknüpften.

Auf einer Visitenkarte meldet Feuerbach darüber der Mutter:

Wien, 20. Januar 1874.

„Liebe Mutter, in der Presse standen die gemeinsten Schimpfartikel. Es wäre mir gleichgültig, aber zur Schulmeisterei und Sorgen dazu ist mir's sehr bald zu viel. — Ich ziehe Ende dieses Monats zurück von der Ausstellung. Wenn solches hier erlaubt ist, dann erlaube ich mir sehr bald den Abschied. Sollen sehen, wer mich ersetzt."

Wien, 30. Januar 1874.

„Auch das Gastmahl ist ein treffliches Werk geworden; das bekommen sie dann im März. Doch verlange ich erst nach Ostern meine Entlassung, umsomehr, da sie nun auch Makart zum Professor machen wollen, wodurch alles das, was ich lehre, paralysiert würde.

Ich danke für ein Brot, das man mit täglichem Verdrusse essen muß. Schon eine Annonce in der Presse war gemein, dann folgte ein Schmähartikel und abends sagte mir Professor Eisenmenger, den ich immer ausgezeichnet, obgleich er mir gegenüber nur ein Dilettant ist, daß alles, vom Künstler bis zum Hausknecht herab, schimpfe, es sei so in Wien.

— Daß meine Schüler mir die beste Zeit rauben, habe ich ertragen, aber so eine ganz unnötige Verdrußmacherei, dem wird baldigst ein Ende gemacht werden. Ich habe hier schwere Zeiten durchlebt — in Rom habe ich bei aller Armut doch meine Gemütsruhe gehabt.

Die Anfeindungen liegen lediglich in der Professur und am gänzlichen Mangel einer feinen Seelenbildung der hiesigen Menschen.

— Wenn noch ein Grund vorhanden wäre, wollte ich schweigen, aber daß man es wagen darf, das Edelste und Beste in den Dreck zu ziehen, ungestraft, das kann doch nur in einer ungebildeten Nation vorkommen.

— Um so unbegreiflicher, da ich weiß, wie die Schüler an mir hängen."

Wien, 1. Februar 1874.

— „Die Schüler sind wacker und wie auch die Dinge sich gestalten mögen, segensreich war auch mein kurzes Wirken, denn ich habe einen Weg gezeigt und Resultate erzielt.

— Es ist nur die deutsche Feigheit, die solche Krisen schafft; das Sträuben gegen alles, was nicht gemein ist. Pomadisierte Huren hätte ich malen sollen, aber die Natur hat mir diese Gabe versagt.

Dazu haben die Leute hier eine Art Halbbildung, die hinderlicher wirkt, als man denken sollte. Gemein in der Gesinnung, loben sie das, was ihre Gesinnung ausspricht." —

Wien, 7. Februar 1874.

„Lasse das Urteil aufstellen, warum sollen wir es nicht genießen? [1]).

[1]) Das Urteil des Paris war unverkauft von seinen Wanderungen zurückgekommen.

— Der kleine Hynais [1]) sagte mit zwei Worten: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad, der hier nicht ist."

Das Symposion kommt heute über acht Tage ins Künstlerhaus, nur für 14 Tage. Dann rasch München, Berlin, wohin ich persönlich gehe, die Ausstellung zu leiten.

— Lessings Werke gekauft. Gleich beim 3. Kapitel des Laokoon ist Timomachus genannt, den die Weisen und Dichter besungen, weil er die Medea statt ihre Kinder ermordend, vor der Tat, mit der mütterlichen Zärtlichkeit kämpfend, dargestellt. Hier unser Bildungsmesser. Man soll keine schreiende Menschen malen, d. i. in der Schlacht, weil unschön." —

Wien, 8. Februar 1874.

„Dank für Deinen Brief. Beruhige Dich, habe ich bis jetzt richtig gehandelt, so geschieht es auch in Zukunft.

— Lerne doch begreifen, daß ich für meine Person ja an Schimpf von Deutschland her gewohnt bin [2]), es tritt aber hier ein zweiter Faktor ein, der außer meiner Person liegt. Ich dulde es nicht wegen meiner Schüler! Wer das nicht begreift, der möge sich begraben lassen. Das Ministerium muß mir glänzende Satisfaktion geben und werden sie sobald keine zweite Sprache zu hören bekommen, wie meine.

Dies alles erst in einigen Wochen, denn ich muß arbeiten.

— Ostern endigt das Wintersemester, dann trete ich vor.

— Nur immer zu, den letzten Tropfen von Idealität Landes verwiesen — werden meinen Abgang empfinden. Die Schüler habe ich brillant geführt, sie sollen sehen, wie es der zweite Professor tut. Ich muß hier in erster Linie als Mann handeln, dann die Kunst und das Interesse." —

Wien, 10. Februar 1874.

— „Ich bin diesen Monat ganz zu Hause und überwache nur von Zeit zu Zeit die Arbeiten der Schüler. Hynais vollendet am Symposion die noch fehlenden Rahmenteile.

---

[1]) Hynais, Schüler Feuerbachs; jetzt Professor in Prag.

[2]) In der freien Presse waren neue Schmähartikel erschienen.

— Ich handle nach Vollendung des Symposions rapid. — Die besten Schüler folgen mir überall nach.

— Allgeyer ist gestern fort. Aus seinem Briefe wirst Du das Beste herauslesen, er erspart mir eine lange Diskussion."

Da es den Anschein gewonnen hatte, als wolle sich Feuerbach durch die Umstände zum Aeußersten, zu einem übereilten Gesuch um seinen Abschied verleiten lassen, war ich auf den geheimen Wunsch der von ängstlicher Sorge bedrückten Mutter rasch nach Wien aufgebrochen, um in dieser kritischen Lage den Dingen aus der Nähe auf den Grund zu sehen.

Zum Glück erwies sich die schwerste Besorgnis zunächst als überflüssig, da die schlimmen Ausstellungserfahrungen und die Machinationen seiner Gegner bis zur Stunde auf seine amtliche Stellung keinerlei Einfluß gehabt hatten. Weder das Ministerium, noch die Schüler ließen sich dadurch irre machen. Letztere waren, als die große Preß- und Parteifehde gegen das Amazonenbild in Szene ging, in corpore bei ihm erschienen, um ihn ihres unverbrüchlichen Vertrauens in seine Führung, ihres unbeirrten Glaubens an seine Sache und der treuen Anhänglichkeit an seine Person zu versichern.

Dem Ministerium stand Feuerbach allerdings nach wie vor mit dem Vorbehalt gegenüber, daß nicht allein die Abstellung von allerlei seine Person und die Schule angehenden Mißständen erfolgen, sondern ihm in irgend einer Form Genugtuung werden müsse für die Angriffe einer sinn- und zuchtlosen Tageskritik, zur Hebung des Ansehens, dessen er in seiner Stellung nicht entbehren könne.

Da bei ruhiger Beurteilung der gegebenen Verhältnisse und aus der bisherigen Erfahrung sich kein ausreichender Grund ergab, an der Erfüllung dieser berechtigten Forderungen zu zweifeln, und auch Feuerbach selbst zu dieser Annahme neigte, fühlte ich mich der eigentlichen Sorge enthoben, und Amazonenschlacht und Gastmahl bildeten für mich selbstverständlich nun das Hauptinteresse.

Jene hing noch im Künstlerhaus, das Symposion stand auf dem Atelier, das sich im obersten Stockwerk der alten Akademie in der Johannisgasse befand, einem ehemaligen Klosterbau mit düsterem Erdgeschoß und moderig feuchten Korridoren. Es war ein wenig anmutendes Gelaß, das Feuerbach hier bis zur Vollendung der im Bau begriffenen neuen Akademie als provisorische Arbeitsstätte diente. Große religiöse Gemälde, Ueberreste vergangener Klosterherrlichkeit bedeckten einen Teil der altersgrauen Wände.

Ueber das Symposion, das bereits eingehend besprochen wurde, ist an dieser Stelle wenig mehr nachzutragen. Der Meister hatte eben die letzte Hand daran gelegt gehabt und unter anderem die einfarbige weiße Toga des Agathon in ein golddurchwirktes Festgewand mit reicher ornamentaler Zeichnung umgewandelt. Es geschah wohl, um die allzugroße Einfachheit aufzuheben, die er glaubte an seiner Kunst aussetzen zu sollen. Man wird mit der Vermutung kaum irregehen, daß Eindrücke und Einflüsse allerneuesten Datums es waren, die ihm den Entschluß zu dieser Aenderung und ein und der andern Bereicherung in dem Bilde bewirkten. Freilich alles Proben von „Accessoirmalerei“, die selbst in den Augen des strengsten Stilisten Gnade finden dürften. Bis zu einem Rückfall ins Virtuosentum hatte es einstweilen noch gute Wege.

Der nächste Gang galt der Amazonenschlacht. Feuerbach gab mir das Geleite bis ans Vestibül des Künstlerhauses, um meine Zurückkunft abzuwarten. Ich begriff, daß er kein Gelüste trug, Mitzeuge brutaler Verunglimpfungen seines Werkes zu sein.

Das Bild hing in vorzüglichem Lichte, genau in Gesichtshöhe, für die es berechnet war. Die Besucher der Ausstellung drängten mit Gesten des Abscheus an dem Bilde vorüber, das damals einige, für das keusche Auge der Wiener unerträgliche Nacktheiten aufwies, die in der Folge nicht zum Vorteil desselben, bevor es auf die weitere Wanderschaft ging, dem sittlichen Wehegeschrei der Welt, d. h. der Presse zum Opfer fielen.

Als ich zurückkehrte und Feuerbach in wenigen ruhigen Worten, wie er es liebte und an mir gewohnt war, den Eindruck

schilderte, den ich von seinem Werke empfangen, fühlte ich aus seinem Schweigen heraus, daß er in innerer Erregung mit sich selbst kämpfte. Ein Nachtrag zu meinem Berichte half ihm jedoch darüber hinaus. In einem der Säle, die ich hatte passieren müssen, war mir von weitem, als eine unbezweifelbare Arbeit von seiner Hand, ein Frauenbildnis aufgefallen, von dessen Anwesenheit an diesem Orte er keine Kenntnis hatte. Ohne Zweifel war es infolge der Finanzkatastrophe aus dem Besitz einer der vielen über Nacht zusammengebrochenen Gründerexistenzen zum Wiederverkauf an diesen Platz gelangt. Es war ein lebensgroßes Brustbild mit Hand, nach Nanna. Die Gestalt, weiß gewandet mit purpurfarbenem Ueberwurf, in lässiger Haltung zurückgelehnt, der scharfgezeichnete Profilkopf mit niedergeschlagenem Auge sinnend gesenkt, mit einem Kranze von Eichenlaub in den Haaren. Das Ganze von leuchtender Helle und Kraft in der Farb- und Gesamtwirkung und von erstaunlicher Größe in der Auffassung und Behandlung, besonders die darauf befindliche Hand von bewunderungswürdiger Schönheit und Formvollendung. Allein so groß war die Reihe der hinter ihm liegenden Schöpfungen dieser Gattung, daß dem Künstler, trotz der eingehendsten Schilderung, keine Erinnerung an dieses Werk aufdämmern wollte [1]).

Leider blieb mir während meines Aufenthaltes der Genuß versagt, ihn wieder einmal in künstlerischer Tätigkeit zu beobachten. Mit der Umarbeitung und letzten Vollendung seiner beiden Kolossalgemälde war sein augenblickliches Arbeitspensum, da seine übrigen unvollendeten Bilder in Rom standen, erledigt. Dafür gehörten wir uns, insoweit Amt und Schule ihn nicht in Anspruch nahmen, tagüber und in die besonders geliebten späten Abendstunden hinein, wieder einander an, wie in den Tagen von Rom. Sein Wesen erschien im ganzen ausgeglichener, entbehrte aber weder der alten Herzlichkeit, noch der Heiterkeit und des Humors aus den früheren Zeiten. Eine reine Freude gewährte ihm offenbar das Verhältnis zu seinen Schülern, wie sehr er auch

---

[1]) Das Bild (Verz. Nr. 879) gelangte in Besitz von Frau R. v. Gerold in Dornbach bei Wien.

über Beschwerlichkeit und Zeitverlust klagte, die ihm infolge der über halb Wien zerstreuten Ateliers der Schüler aus seinem Lehramt erwuchsen. Ihr Verhalten und Ausharren gereichte ihm um so mehr zur Genugtuung und ihre Fortschritte zur inneren Befriedigung, als er seine Anlagen zum Lehrberuf unterschätzt hatte, sich aber bekennen durfte, seine volle Pflicht getan zu haben.

Er sagt darüber in seinen Lebensaufzeichnungen: „Ich erkläre mir den Aufschwung daraus, daß meine Schüler endlich einen Lehrer hatten, der, wenn auch selbst nicht so jung, doch jugendlich zu fühlen verstand und selbst im Schaffen mit gutem Beispiel voranging. Freilich, vom Professor war keine Spur vorhanden, allein, was der Professor nicht konnte, das erzielte seine liebevolle Behandlung und offenbarte sich in der Liebe, Achtung und Anhänglichkeit seiner Schüler. Ja, wenn das alles so hätte fortgehen dürfen, lebten wir im goldenen Zeitalter, doch dafür ist gesorgt."

Jene Mißgunst, Scheelsucht und Verbissenheit, durch die nur allzuoft selbst edle Menschen entstellt werden, die aus schweren und langwierigen Lebenskämpfen sich endlich durchgerungen haben, war Feuerbach vollkommen fremd. Er hatte keinen lebhafteren Wunsch, als den Jüngern, die sich vertrauensvoll seiner Führung anschlossen, den Weg leichter zu machen, als er es für ihn selbst gewesen war. Für die Unbemittelten darunter erstreckte sich seine Fürsorge so weit, daß er, um sich ihnen hilfreich zu erweisen und um seiner Hilfe zugleich den Charakter der Unterstützung zu benehmen, ihre besten Arbeiten zunächst aus eigenen Mitteln erwarb, bestimmt, eine Mustersammlung für die Schule und einen Sporn für die Schüler zu bilden, und scherzend äußerte Feuerbach angesichts der Studien des begabtesten unter seinen Schülern: „Der macht nun unter meiner Leitung in seinen jungen Jahren Dinge, zu denen ich selbst ein halbes Menschenalter gebraucht habe; ich hätte mir auch leichter getan, wenn ich m i c h zum Lehrer gehabt hätte."

Wenn nur seine eigene äußere Lage dabei mehr geborgen gewesen wäre. Allein diese drohte nachgerade kritisch zu werden, wenn nicht ein baldiger namhafter Bilderverkauf oder einer der

in Aussicht stehenden Monumentalaufträge mit entsprechenden Vorschüssen eine rasche Wendung zum Bessern herbeiführte. Die letzten Zeiten hatten große Summen verschlungen. Der Ursachen waren viele zusammengekommen: Seine Uebersiedelung nach Wien, die wiederholt nötig gewordenen Reisen nach Rom und zurück, die enormen Aufwendungen für die vielen großen, ohne Ausnahme noch unverwerteten Werke, für Modell- und sonstige Studien, für Leinwanden, Farben, die riesigen Rahmen, die Kosten der Verpackung und weiten Transporte u. a. m.; dazu der dreifache Haushalt in Heidelberg, Wien und Rom, der weder leicht, noch rasch vereinfacht und noch weniger sofort eingestellt werden konnte, das alles forderte fortwährend große flüssige Mittel. Diese aber waren ohne äußerste Anstrengung des Kredits nicht zu beschaffen gewesen, und schon die Verzinsung allein verschlang fortlaufend ansehnliche Summen. Mit dem Ausbruch der großen Börsenkrisis von 1874 war aber für die nächste Zeit eine weitere Inanspruchnahme des im Vertrauen auf Feuerbachs Stellung und Zukunft gewährten Kredits nicht allein ausgeschlossen, sondern es handelte sich nun um die Rückerstattung, wenigstens die teilweise Rückerstattung der erhobenen Darlehen. Von Gehalt und erzielten Verkäufen flossen Tausende auf diesem Weg zurück, und lakonisch berichtet Feuerbach in diesen Tagen, daß ihm für die nächsten zwei Monate rund je fünfzig Gulden zum Leben übrig blieben[1]).

Wenn wir die Dinge hier auch nach dieser Seite hin beleuchten, so geschieht es wahrlich nicht, um biographischen Kehricht aufzuwühlen, sondern wir heben den Schleier nur, wo das Charakter- und Lebensbild notwendigerweise an Deutlichkeit und Vollständigkeit einbüßen würde, wollte man der Wahrheit und Wirklichkeit aus Rücksichten aus dem Wege gehen, die wohl dem Künstler selbst nahe gelegt waren, nicht aber für den Biographen gelten können. Auch handelt es sich dabei nicht um den Nachweis, was der Meister unter der Ungunst und den Widerwärtig-

[1]) Die eigentliche Höhe seines Gehalts (sie mochte nicht ganz 4000 Gulden betragen) wußte Feuerbach und auch Oberbaurat Hansen nie genau, da ihre Besoldung sich zum Teil aus sogenannten Zulagen zusammensetzte, die zu den verschiedensten Terminen an den verschiedensten Kassen zu erheben waren.

keiten der äußeren Verhältnisse menschlich zu leiden gehabt, sondern darum, was er als Künstler trotz ihrer leistete.

Unter diesem Gesichtspunkt wird er sich unsern Augen dann nicht als ein der mitleidigen Teilnahme, sondern als ein unserer vollen Bewunderung Würdiger darstellen. Nur indem wir die Schwierigkeiten aufdecken, mit denen er auch in diesen Jahren nach außenhin zu kämpfen hatte, kann sein Mut, seine Ausdauer, die Klarheit seines Geistes, die Kraft seiner künstlerischen Initiative voll erkannt werden. Denn diese Eigenschaften in Verbindung mit seinem starken Optimismus und nie versagenden Enthusiasmus waren es allein, die ihm inmitten aller beengenden Verhältnisse zu jener inneren Freiheit verhalfen, deren er nur allzusehr für die gewaltigen Aufgaben bedurfte, die nun bald an ihn herantreten sollten.

Am 14. Februar endigte im Künstlerhause die Ausstellung des Amazonenbildes. An seiner Verurteilung, unter der Anführung der gesamten Presse, hatten sich so ziemlich alle Kreise von Wien beteiligt. Selbst vom Katheder herab waren von einem berühmten Professor der Anatomie Witzworte darüber gefallen, selbstverständlich unter der lärmenden Zustimmung des Auditoriums, die sich auch nach außenhin um so wirksamer erwiesen, je geschmackloser sie waren, und nicht zum wenigsten dazu beitrugen, der Lachlust der Wiener ein Kunstwerk zu überantworten, dem, was Größe der Gestaltung, Ernst und Adel der Darstellung betrifft, die Zeit nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen hatte.

„Ein Gutes," meinte der Künstler sarkastisch, „ein Gutes hat dieser negative Erfolg doch, niemand wird behaupten, daß die Kritik von mir bestochen wurde."

Was zum Fiasko des Bildes noch fehlen mochte, das leisteten die Intriguen der offenen und versteckten Feinde. Da war zunächst der österreichische Kunstverein, der für sich auf die Ueberlassung der beiden Bilder gerechnet hatte, dessen Interessen mit den Interessen des Künstlerhauses schroff kollidierten; da war die mächtige Partei, die Makart an die Stelle Feuerbachs gehoben wünschte, war ferner die Gefolgschaft Rahls und die Schar der

Altösterreicher, die in ihm den ausländischen Eindringling haßte, an ihrer Spitze Canon, ein Mann, wenn auch nicht von selbständiger, doch nicht gewöhnlicher Begabung, Sportsmann, Jäger, Jongleur und alles sonst noch daneben, der Schützling hocharistokratischer Kreise. — Alle aber fürchten sie in Feuerbach den gefährlichsten Rivalen bei der Bewerbung um die großen Monumentalaufträge. — Wahrlich, es bedurfte von seiner Seite nicht erst eines krankhaften Verfolgungswahnes, um sich allerorts von Gegnern bedroht zu glauben, sie waren in Wirklichkeit, nur nicht sicht- und faßbar, ringsum gegen ihn am Werk, was indessen kein Hindernis für ihn bildete, auch seine zweite große Schöpfung, das platonische Gastmahl, furchtlos ihren Angriffen auszusetzen, denn er meldet der Mutter auf einer Visitenkarte unterm

14. Februar 1874.

— „Ich komme vom Künstlerhause; die Portale sind nun geöffnet und schon auf den untersten Stufen der Treppe steigt der Agathon mit dem goldenen Lorbeerkranze auf — einladend.

Ein rührend schöner Kopf mit Hand hängt auch am Ehrenplatze in der Mitte" [1]).

Wien, 21. Februar 1874.
(Auf einer Visitenkarte.)

„Allgeyers Aufsatz ist maßvoll und sagt nur die Wahrheit. Ist mir lieb, daß er im Hauptblatt steht [2]).

Zwei Schüler genommen."

(Wien 1874.)

Mittwoch, 11. März von 10—3 Uhr.

„Im Kaffee 10 Uhr dumme Kritik in der Presse gelesen. Lützow bestellt. Akademie 10 Uhr 10 Minuten. Finde einen Schüler von Lichtenfels, der seine Ausstellung herrichtet. Vorstellung; Betrachtung. Es klopft. Herr Canon tritt auf, raucht eine Zigarette; Schüler geht. Professor Radnitzki erscheint; Vorstellung; Canon geht. Auftrag des Rektors für nächste Sitzung.

[1]) Das auf S. 239 geschilderte Frauenbildnis ist gemeint.

[2]) Besprechung der Amazonenschlacht in der Allgemeinen Zeitung.

Eingabe für Unterstützung meines Schülers Schwarz, der in der Bewerbung gesiegt hat. Dreimal zu machen und Freitag in der Sitzung vorzulegen. Herr Schwarz tritt auf, sich zu rekommandieren; meine Zusicherung und Trost. — Professor Blaas habe sich beklagt, ich hätte ihn einen „Töpflemaler" genannt. Gelächter. Professor Radnitzki tritt nochmals auf, ein schönes Miniaturbild von Lambis zu zeigen. Beide gehen. Ich male an Hynais-Skizze schnell zwei Figuren. Herr Berger tritt auf, bittet als Engerths Schüler, sich bei meiner Ausstellung beteiligen zu dürfen. Bewilligung. — Erster Bedienter: Einladung ins Ministerium. Zweiter Bedienter: bringt einen rekommandierten Brief, aus dem ich nicht klug werde. Erster Bedienter erscheint wieder: Zwei Einladungen vom Rektorate für meine Ausstellung und Sitzung Freitags. Galeriediener Luschek bringt Eitelbergers Einladung zum Besuch.

10 Minuten Ruhe.

Zwei Schüler treten auf; sie kommen von Eitelberger, machen Protokolle um nochmalige Erhöhung der Modellgelder. Meine Bewilligung und Unterschrift. Sie gehen. Hynais erscheint, mir etwas zu zeigen; wird morgen Prometheus bringen, den ich fertig male bis Freitag.

3 Uhr Essenszeit.

Nach Tisch. Zehnte und letzte Ermahnung von Frau Hofrat Feuerbach, die ganz unnötig, da man mich wirklich für bornierter zu halten scheint, als ich bin.

3¼ Uhr diesen Brief geschrieben; große Leinwand für Aretino bestellt. Schüler kopiert mir dessen Porträt von Tizian in Florenz. Müdigkeit meinerseits. Rasieren lassen; schlechte Kritiken gelesen, dann geschlafen.

Morgen 9 Uhr Eitelberger, mit dem ich lieb und offen einfach spreche. Uebermalung des Prometheus. 1 Uhr Ministerium; schnell essen, Eingaben machen, Ausstellung arrangieren; Brief wegen London, Schreiben an Dich — —

Hast Du jetzt genug und so geht es alle Tage."

Wien, 8. März 1874.

„Liebe Mutter! Ich möchte heute noch zwei Zeilen aussprechen. So, wie die großen Bilder jetzt sind, ist kolossales Aufsehen und Durchschlagen gewiß. Bis Herbst ist demnach meine Situation eine ganz veränderte.

Ob Du meinem Interesse förderlicher wirkst, wenn Du aus momentanem Mangel von ein paar tausend Mark Dich in ein Mausloch verkriechst [1]), stelle ich Dir anheim. Daß ich hier ohne Ueberstürzung zu seiner Zeit das Notwendige erzwinge, oder — abbreche, ändert an meiner Stellung der Welt gegenüber gar nichts.

Später, ehe ich reise, werde ich Eitelberger einfach fragen, ob eine Aenderung in ihrer Macht liegt oder nicht; dann handle ich still. Deswegen sind wir noch nicht am Bettelstab. Alles ist so klar: Anders muß 1. der finanzielle Punkt hier gestellt werden; 2. die bekannte Manie des Kollegiums, die Rankünе gegen den Professor an der Lebensexistenz der Schüler auszulassen. 3. Sonstige kleine Erleichterungen, die ich mir vorbehalte. Können diese Punkte erledigt werden und zwar komplett, dann gut; wo nicht — besser.

Ich bin wieder wohler und somit kommt der alte Mut und die Spannkraft wieder, weiter braucht es nichts.

Nimm Dir diese Zeilen zu Herzen; ich glaube trotz dem Mausloch, daß jede andere Mutter sofort mit Dir tauschen würde."

Wien, 14. März 1874.

— „Heute war Prinz Luitpold [2]) und Adjutant da. Der alte Herr war sehr eingehend und hat mir versichert, daß er sich freue, meine persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben 2c.; auch bei den Schülern war er.

Einladung zu der Münchener Ausstellung schriftlich erhalten. Prinz Luitpold animiert auch dazu. Eitelberger kam zufällig

[1]) Die Mutter hatte vorgeschlagen, die große teure Wohnung in Heidelberg aufzugeben.

[2]) Der nachmalige Prinzregent von Bayern.

auch. So habe ich nun zwei Ausstellungen[1]), und ich werde wohl Mittel finden, die großen Bilder trotz allem herzurichten. Ich scheue keine Arbeit, denn ich muß aus dieser Misere heraus.

— Wien ist voll von dekorativen Phrasenmenschen, denen man auf die Finger klopfen muß, indem man ihnen zu verstehen gibt, daß man sie nicht braucht.

— Nachschrift. Der Verkauf eines der Bilder und ich bin über alles hinaus, da der Plafond in anderthalb Jahren auch fertig ist.

— Wir haben vergnügte Abende gehabt und ich habe einen kräftigen Tenor entwickelt."

Undatierte Visitenkarte.

„Ein Protest wegen falscher Preisverteilung geht von mir Samstag ans Ministerium; sie tanzen jetzt schon nach meiner Pfeife.

Beides, Telegramm und Brief, war unnötig. Ich weiß besser als Ihr, die Ihr fern seid, mein Terrain auszunützen und hat meine Schule einen glänzenden Erfolg gehabt. Rektor und Hansen sind ganz für mich.

Heute abend vertrauliche Sitzung bei Eitelberger.

Samstag wird die ganze Ausstellung[2]) geschlossen, es ist genug, übergenug." —

Undatierte Visitenkarte.

„Soeben dreistündige Sitzung zu Ende. Unser Hynais hat das große italienische Reisestipendium erhalten; geht mit mir im Oktober nach Rom."

Wien, 27. März 1874.

— „Es ist mir lieb, daß Du rasch mit Köster[3]) vorangingst. Er und Du könnt ruhig sein, ich siege diesmal nach allen Seiten hin. Wäre es so leicht, so würden viele von meinem Genre herumlaufen.

Ich werde täglich wohler.

Heute sind die Bilder fertig geworden.

---

[1]) Berlin war zuvor in Aussicht genommen.

[2]) Die Schulausstellung.

[3]) Dem Bankier.

— Dies zum Gruß. Sonntag in 8 Tagen können wir alles ruhig besprechen.

(Am Rand.) Semper ist schon lange beiseite geschafft, ist von allem zurückgetreten."

(Undatierte Visitenkarte.)

„Grabesstille bis jetzt in den Zeitungen.

Ich reise Sonn- oder Samstag Nacht.

Das Symposion wird schwerlich von hier fortkommen.

Meine Schule hat glänzend gesiegt durch zwei vortreffliche Bilder gegen 30 andere. Schüler sind begeistert."

Wir müssen kurz auf einige Punkte in den vorstehenden Briefen zurückweisen. Hienach war Feuerbach bereits mit Entwürfen für den Plafond der neuen Akademie beschäftigt, wenigstens ist ausdrücklich von einem Prometheus die Rede und glaubt er die ganze Decke in $1^1/_2$ Jahren zu vollenden.

Verwunderlich klingt daneben die Hindeutung auf den Plan, den Pietro Aretino nochmals groß zu malen. Die Absicht blieb unausgeführt[1]).

Auch über die Art seines geselligen Verkehrs in Wien, wobei sein schöner Tenor wieder zu seinem Rechte gelangte, erhalten wir einigen, freilich sehr spärlichen Aufschluß. Wir vervollständigen ihn mit einem Auszug aus einem Artikel von Ludwig Speidel, der in der Neuen Freien Presse (3. Mai 1891) unter dem Titel erschien: „Anselm Feuerbach als Humorist." Speidel schildert darin in anziehender Weise Feuerbachs Verhältnis zu einem geselligen Kreise von Gelehrten, Literaten, Journalisten, Musikern, Dichtern und Schauspielern, dessen Versammlungsorte das Café Schwarzenberg in der Heugasse und die Restauration von Gause waren, die er einige Abende in der Woche zu besuchen pflegte.

„Hier," so führt Ludwig Speidel des weiteren aus, „hier war Feuerbach ein anderer als für die meisten andern Menschen.

[1]) Die Idee lebte nochmals auf, im Jahre 1877, doch hatte es sein Bewenden mit einem Entwurfe in Aquarell.

Sonst erschien er als eine durchaus ernste, ablehnende, ja melancholische Natur und Feuerbach war wirklich ernst, ablehnend und ein Melancholiker, weil er es mit seiner Kunst ernst nahm, ein starkes Selbstgefühl besaß, und weil er sich nicht in dem Maße anerkannt sah, als es sein Streben und seine Werke verdienten. Allein hinter dieser starren Außenseite lag eine heitere, fröhliche, genußfähige Natur, die den Scherz liebte und sich allen lustigen Wechselfällen einer edleren Geselligkeit rückhaltlos hingab. Oft kam er mißgelaunt an. Wir kannten ein unfehlbares Heilmittel: Musik, die er über alles liebte, hob jeden Bann, der sein Gemüt beklemmte. Wir fingen zu intonieren an; sofort schlug Feuerbach den Takt dazu und fiel mit seinem feinen Tenor ein. Nun sprang der Schalk in ihm auf. Er sprach wacker dem fleißig herbeigetragenen Getränke zu, denn er kannte die nervenberuhigende Kraft des Gerstensaftes und, als Pfälzer und Hellene, die erlösende Macht des Weines. Ernste Gedanken, die ihn bedrängten, scherzte er dann anmutig hinweg, oder er hob sie empor in die Lebensluft eines Humors, worin die sprödesten Stoffe unter prächtiger Lichtentwicklung verbrannten. Wer den Mann näher kannte — denn ganz gab er sich nur unter wenigen —, der wird sich mit Entzücken jener humoristischen Feuerwerke erinnern, die er, wenn ein großer Schmerz sich in ihm löste, hin und wieder abzubrennen pflegte."

In näheren Beziehungen stand Feuerbach zu Professor v. Engerths und des bekannten Verlegers v. Gerold Familien, die, unter sich nahe befreundet, ihn als zum Hause gehörig behandelten.

Die Osterferien verbrachte Feuerbach nur zum geringsten Teile in Heidelberg. Die Ausstellungsangelegenheiten führten ihn alsbald nach Berlin, bei welchem Anlaß er zugleich Nürnberg wegen der Uebersiedlungsfrage berührte.

Die Räume von Sachses Kunstsalon in Berlin, wo Gastmahl und Amazonenschlacht diesmal gemeinsam zur Ausstellung gelangen sollten, erwiesen sich als durchaus entsprechend und die Verhandlungen führten zu raschem Abschluß; desgleichen mit der

dortigen photographischen Gesellschaft wegen Vervielfältigung der Bilder, auf die Feuerbach großen Wert legte und von der er sich in seiner sanguinischen Weise besondere Erfolge versprach.

Zurückgekehrt berichtet er nach Heidelberg:

Wien, 21. April 1874.

— „Stoß von Briefen vorgefunden.

— Selbstverständlich war ich inkognito in Berlin, nur Rücksprache mit einem Freunde genommen, da ich zu bekannt dort bin, 2c.

Die Entwicklung wird nun Schlag auf Schlag kommen.

— Sachse erwartete die Bilder schon 1. April, nachdem wir uns doch für 15. Mai brieflich verständigt hatten. Morgen schreibe ich ihm und schicke sie früher; wann sie kommen, sie kommen stets zur rechten Zeit." —

Wien, 23. April 1874.

— „Die Schlacht ist aufgeschlagen; sie ist überaus prachtvoll und nur räudige Affen können so etwas begeifern.

— Montag geht der Transport ab und ich werde schon Anfang Mai reisen [1]), daß es schneller geht. Recht wohl bin ich nicht, doch ist es nur 18 Stunden Eisenbahn.

Hynais muß schon in 14 Tagen nach Italien; welcher Zopf! —

— Der Rektor hat mich heute zu sich gebeten; gutgemeinte Rede gehalten von Schlangenklugheit, Feinden, gutes Herz verwahren 2c. 2c.

Das Ministerium will mir den Hauptsaal des Parlaments geben [2]). Das Malen wäre nichts, ob ich aber das Diplomatisieren fertig bringe, ist eine andere Sache.

Ich weise vorderhand nicht ab, aber binde mich nicht, denn ich habe kein Vertrauen mehr zu den Hiesigen, auch nicht auf meine Gesundheit.

— Vielleicht, vielleicht sind sie klug in Berlin!

— Die Amazonen sind viel schöner, als ich gedacht.

---

[1]) Nach Berlin.

[2]) Zur Ausmalung.

— Ich hoffe, bis 5. Mai stehen die Sachen bei Sachse. — Ich glaube, Sorgen sind total überflüssig.

Ich habe so Sehnsucht nach Natur." ....

Wien, 27. April 1874.

„Komme soeben von Eitelberger, der im Begriff stand mich aufzusuchen. Er war die komplette Herzlichkeit. Berief mich wegen meines üblen Aussehens.

Das Ministerium gibt mir zur Ausschmückung die Akademie, die Universität (Bibliothek und Aula) und das Parlament. Noch diesen Monat wird alles festgestellt und habe ich Konferenzen mit den Architekten, die mich am liebsten haben vor den andern. Die nächsten Jahre gehen mit Vorbereitungen hin, dann müssen die Schüler antreten.

Außerdem sind 35000 fl. vorhanden beim Ministerium. Ich habe bei der großen Misere selbst auf zweckmäßige Verteilung an arme Künstler gedrungen, da es böses Blut machen würde, wenn ich diese Fonds mir zueignete. Du wirst einverstanden damit sein.

Auf meine Andeutung, daß sich Ploos erschossen habe[1]), frug er mich, ob ich Verluste gehabt; ich dürfe nur ein Wort sagen, so arrangiere das Ministerium alles. Ich habe bei diesen Aussichten vorerst nichts gesagt, doch wissen wir, wo wir sofort Gelder hernehmen können. — Das Symposion soll in die Aula. Ich gehe jetzt mit ruhigem Herzen nach Berlin. Eitelberger läßt grüßen. Begas haben wir zum Ehrenmitglied gemacht. Wir werden schon in Rom die Entwürfe für die drei Gebäude machen. Du wirst nun ruhig und zufrieden sein."

Berlin, 13. Mai 1874.

— „Bin um 9 Uhr morgens angekommen und hatte vor Tisch schon alles abgeschlossen. — Kontrakte unterschrieben.

— Die Bilder sind eine Stunde vor mir angekommen. Werden morgen aufgestellt.

— Ob die Bilder gefallen oder nicht, die Photographien werden gemacht." —

[1]) Ein Heidelberger Bankier.

Berlin, 15. Mai 1874.

— „Bei der Kälte war ich gestern unwohl und habe eine schlechte Nacht gehabt.

— Komme täglich an Leib und Seele herunter, weil mir die innere Freudigkeit, die mich so lange erhielt, abhanden gekommen ist. Sobald ich nur anstandshalber kann, gehe ich von Wien, um mich gründlich zu erholen.

Die Bilder wirken so richtig und harmonisch. Man sieht, daß man mit Liebe und Sorgfalt alles erreicht.

Solltest Du nach Berlin kommen, brauchst Du zu niemand zu gehen, es sind doch alles Schwätzer.“ —

Berlin, 16. Mai 1874.

„Wir haben nun eine prachtvolle Ausstellung, die morgen eröffnet wird. Tue nun was Du willst. Ich reise heute nacht.“ —

Wien, 21. Mai 1874.

„Freundlichen Gruß in Berlin! Bei Deiner Rückkunft findest Du einen schönen Brief von Begas.

— Willst Du weg von Heidelberg, dann sieh Dir Nürnberg an und miete.

Hynais reist Samstag. Er allein und ich, wir malen alles und schließen uns ein.“

Wir gelangen an den Zeitabschnitt, in dem sich für Feuerbach die großen Verheißungen zu erfüllen hatten, die seine Berufung nach Wien begleitet und ihn wesentlich zur Uebernahme seines Lehramtes mitbestimmt hatten. Und in der Tat schienen die Fragen über die bildliche Ausschmückung der großen Monumentalbauten allmählich greifbare Gestalt annehmen zu sollen, womit sich nicht sowohl für ihn selbst, sondern auch für seine Schule eine Perspektive künstlerischer Tätigkeit eröffnete, wie sie seit dem perikleischen und leonischen Zeitalter nicht wiedergekehrt war. Von den in der Ausführung vorgeschritteneren Großbauten hatte das Ministerium ihm bereits die Akademie, das Parlament und die Universität zur Ausmalung zugesichert; eine Aufgabe, deren Be-

wältigung nach seiner Schätzung allein über ein Jahrzehnt in Anspruch nahm.

Zunächst in Aussicht genommen war die Decke des glyptischen Saales, der zukünftigen Aula, der Akademie. Feuerbach hatte dafür, auf Grund einer von ihm selbst ausgegangenen neunteiligen Gesamtanlage, als Gegenstand für das Haupt- und Mittelbild den Sturz der Titanen in Vorschlag gebracht. Hansen, der seine eigene, aus 31 Feldern bestehende Einteilung bereit hatte, wünschte jedoch darin den Mythos von Apollo und Minerva behandelt.

So viel zur Vorverständigung für den Leser und nun des Künstlers eigener Bericht.

Wien, Pfingstmontag 1874.

— „Ich erwarte Hynais jeden Augenblick zu einer letzten Besprechung vor seiner Abreise. Mir scheint, alles in allem, daß wir vollkommene Freiheit haben zu tun oder zu lassen, was uns gut dünkt.

Der Plafond ist größer, als beide Berliner Bilder zusammen und ist dies ja erst der Anfang, dem 10—12 Jahre Tätigkeit folgen. Auch glaube ich nicht, daß der österreichische Staat so bankerott ist, daß er diese Hauptwerke nicht anständig honorieren sollte. Ist begonnen, so wird mir niemand beträchtliche Vorschüsse verweigern.

Morgen habe ich mit Hansen die erste Konferenz; wir werden uns rasch einigen. Die Hauptbilder des Parlaments und der Universität sind mir garantiert, da sie jetzt wissen, daß es keiner machen kann, wenn sie nicht wieder die verschimmelte Leyer hervorholen und sie mit abgenützten Saiten bespannen wollen. Ich werde Hansen bessere Dinge vorschlagen. Der Olymp ohne Handlung ist langweilig. Ich schlage den Titanensturz oder Goethes Gedicht „Apoll vertreibt die Bacchanten vom Parnaß“ vor. Der erste Impuls muß bei solchen Dingen immer von oben gegeben werden, der Maler erweitert, bereichert und gestaltet um.

— Die Vorarbeiten werden dieses Jahr abwechselnd hier und in Rom gemacht. Das ganze andre Jahr wird das Bild gemalt, das dann zur Eröffnung [1]) eingesetzt wird.

[1]) Der Akademie.

— Da ich nun nie mehr an die Oeffentlichkeit komme, werde ich auch hier Ruhe bekommen.

— Was hat ihnen nun das Geschrei geholfen? Wer wird gefragt? Meinen Posten im Ministerium habe ich nach wie vor. So bestraft sich Gemeinheit und Dummheit selbst.

Von etwaigen Vorschüssen mache ich sofort Abzahlungen, wenn mir nur so viel bleibt, daß die Kleidung nicht Not leidet.

Die Berliner Bilder lasse ich verschwinden.

Dies ist so ziemlich alles, was zu sagen ist. Unnötige Sorge und Kummer müßte man sich eben erfinden, wenn wir absolut nicht ohne diese Beigaben leben können.

— Höchstens werden die zwei letzten Monate heiß werden; da heißt es eben um fünf Uhr aufstehen und mit den Hühnern zu Bette.

— Habe ich innere Ruhe, habe ich auch äußere Gesundheit; so weit kenne ich mich." —

Wien, 27. Mai 1874.

— „Hynais ist heute mit meinem Segen nach Venedig; hätte fünf Jahre meines Lebens gegeben, wenn ich mitgekonnt hätte.

Mit Herrn Hansen habe ich absichtlich noch zurückgehalten. Ich will keine halbe Sache; ehe ich den Pinsel in die Hand nehme, will ich die positivsten Garantien der Gelder. Selbstverständlich.

Auch für die k. k. Museen sind nach Andeutungen Eitelbergers beim Kaiser einige diplomatische Schritte getan. — Die übrigen drei Bauten hat das Ministerium mir gegeben, nicht um alles vollzuschmieren — da können fünfzig Menschen nicht fertig werden — sondern überall nur das Zentrum.

— Die weitere Verfügung über die Bilder[1]) bleibt mir vorbehalten.

— Im übrigen ist der kalte Erfolg in Berlin Unwissenheit und totaler Unverstand.

Der stille Friede im Symposion wird Dir den wohltätigsten Eindruck hinterlassen[2])."

---

[1]) Gastmahl und Amazonen.

[2]) Die Mutter befand sich noch in Berlin.

Wien, 28. Mai 1874.

— „Ich male jetzt meinen Plafond in Oel, obgleich Hansen mit zwei Bleistiftstrichen zufrieden wäre. Es dient zu meiner Beruhigung; es wird Arbeit umsonst sein [1]).

Soll Hansens Entwurf gemacht werden, dann mache ich kleine Skizzchen mit der Feder in Heidelberg und schicke sie Hynais gleich mit den Maßen nach Italien, dann kann er das meiste machen, da mir der Rock zu eng ist.

Den schönen Kopf [2]) habe ich mit Bedauern wieder zur Verfügung gestellt [3]). Ein einziger anständiger Verkauf hätte mich für immer sicher gestellt. Was sind das für Zeiten und Menschen! Die stete Sorge, in der ich gehalten werde, wirkt schädlich auf Geist und Seele. Mir ist, als lebe ich unter Wachsfiguren. Ein Glück, daß ich Zeit zum Ueberdenken habe und nichts übereilen muß.

Mit den Professoren stehe ich freundlich und gut. Es sind keine rechten Menschen, voll Schrullen und Kleinlichkeiten, und ihre Tiefe geht über Stockhöhe nicht hinaus; doch haben sie soviel Verstand, daß sie den Regenschirm gebrauchen, wenn es regnet, und sich warm kleiden, wenn es schneit." —

Wien, 30. Mai 1874.

„Dank für den Berliner Brief. — Ich schreibe Sachse morgen ab, wozu auch und für wen die Bilder reisen lassen? Schon haben die Konferenzen begonnen und ich habe für 10—12 Jahre zu tun, also wozu die Bilder ruinieren.

Wenn Du einmal die Photographien vergleichen kannst [4]), wird Dir der Unterschied wie Schuppen von den Augen fallen. Nicht die Bereicherung, die nebensächlich ist, sondern die Berichtigung der Figuren ist es, die den Ausschlag gibt. —

— Neben mir auf dem Tische liegt Hansens Decke; sehr zierlich, könnte aber ebensogut für einen Wartesaal erster Klasse sein.

[1]) Der in der Neuen Pinakothek in München befindliche Entwurf zum Titanensturz ist gemeint.

[2]) Das im Künstlerhaus ausgestellt gewesene Bildnis der Nanna.

[3]) Feuerbach beabsichtigte, ihn zurückzukaufen.

[4]) Nach beiden Symposien.

Montag habe ich Konferenz, da sage ich meine Meinung.

Lies nach und berichte vom Olymp; ich brauche Handlung, irgend eine wichtige Botschaft, daß sie nicht wie die Oelgötzen herumhocken [1]).

— Nach und nach, bei ruhigem Nachdenken, wird Dir klar werden, wie mir manchmal zu Mute sein muß; es ist unbeschreibbar."

Wien, 31. Mai 1874.

— „Hansens Decke ist Zuckerbäckerei, und lasse ich dies durchgehen, dann wird Parlament und Universität nicht besser. Da Eitelberger nichts versteht und Hansen bockbeinig ist, so konferiere ich morgen mit Lützow; er hat die Macht und hat sich mir gegenüber stets begeistert bewiesen." —

Wien, 1. Juni 1874.

— „Welche Halbbildung in Pechts drittem Kaulbachartikel. Lufthiebe. Was helfen Champagner und Austern, wenn der Mensch, der sie genießt, unfein und unrein ist?

Erfolg! Wenn ich ordinär empfinde, habe ich ein großes Publikum, denn die Mehrzahl hält sich an Verwandtes.

— Mit Hansen sprach ich gestern. Ich sagte, daß ich mein Projekt aufgegeben. Jetzt will er, ich soll es machen. — Jetzt bin ich auf dem Punkte, wo ich ihn haben wollte.

Doch damit Du siehst, wie schwer ich es habe — er hält die Glyptothekfresken von Cornelius für das Größte der Neuzeit!

Im Parlament gäbe es große Wandbilder und ich hätte für zwanzig Jahre zu tun. So wechselt Schatten und Licht.

— Wir waren gestern alle beim Rektor [2]) in seinem Landhaus, zwei Meilen von Wien. Recht vergnügt von 3 Uhr bis 2½ Uhr nach Mitternacht. Ich tue es aus Politik und erhalte das kollegiale Verhältnis, und wenn's mich Opfer kosten sollte, denn wir sind eine Macht jetzt, so dumm bin ich nicht, dies nicht zu begreifen. Alles schön, alles gut. Aber die Damen, die Damen! Wie könntest Du leben in solcher Gesellschaft, bei aller Gutmütigkeit!

---

[1]) Hansen forderte für sein Mittelbild die Darstellung des Olymps.

[2]) Oberbaurat Schmidt.

— Man ist freundlich und lieb mit mir, doch haben sie eine Art Scheu vor mir, ich kann mich nicht recht ausdrücken, aber ich fühle es instinktmäßig.“ —

Wien, 13. Juni 1874.

— „Den schönen Kopf habe ich schon hergegeben [1]). Das, was ich los sein möchte, bringe ich nicht an und das, was mich schmerzt, muß ich hergeben. — Irgend ein Dämon muß mein Taufpate gewesen sein, sonst ist ja eine solche Kette von Widerwärtigkeiten undenkbar.

— Ich habe bis jetzt nur denkend gearbeitet und fange Montag an. Wenn die Decke so wird, wie sie sich allmählich mir im Geiste zusammenfügt, dann glaube ich, die Sache ist erledigt.

Einen dieser Sonntage fahren wir zwei Stationen auf der Westbahn in eine stille, waldige Villengegend. Große k. k. Brauerei und Wildpark, wo man vom Fenster aus alle Abende die Rehe auf die Wiesen kommen und sich im Mondschein tummeln sieht. Anzahlung [2]) dreitausend Gulden. — Wir könnten mit Dienerschaft mit 500 Gulden den Sommer auskommen. Du könntest vom April bis September bei mir bleiben, ich käme täglich zum Abendessen, sympathische Bekannte könnten wir uns einladen. Ich schreibe Dir dies, damit Du siehst, daß ich mich rühre. — Ich bin so gestellt, daß ich es machen kann, und es wird gemacht.

— Es wohnen dort stille, anständige Leute, die der Natur leben wollen. Wiesen und bewaldete Berge, ganz unser Fall. — Herrliches Bier! Alles in den dichtgedrängten Dörfern wird ins Haus gebracht, die Hälfte billiger, als in Wien. Eisenbahnstation ganz nahe, Lokalzüge alle halbe Stunden — Waldluft, die wir beide so nötig haben! Nous verrons.

Wenn mein Plafond siegt, dann habe ich schon von ihm allein hinreichend Vermögen. Es werden über hundert kolossale Figuren.

— Gestern ist wieder ein hochbegabter Schüler mit meinem Segen und einem Madonnenauftrag nach Italien. Wenn sie sich getrauten, so kämen alle zu mir.

[1]) Die erwähnte Nanna.

[2]) Beim Kauf einer Villa.

Es spitzt sich alles zum Triumphe zusammen. Sie müssen sich alle beugen vor meinem Geiste, der täglich im Wachsen begriffen ist. Sollte Hansen noch Männchen machen, dann gehe ich selbst zu Stremayr; mit diesen Schablonen darf nicht weiter gemacht werden.

Gleich nach Deiner Ankunft gehe in die Dachkammer, nehme die große Mappe mit den alten Venetianer Zeichnungen, suche drei große Blätter, zwei auf grauem, eines auf braunem Papier, 1. ein Niobe ähnliches, stehendes Weib, die ihr Kind im Schoß birgt; 2. ein Hagar ähnliches Weib, sitzend, in die Höhe sehend, mit knieendem Kinde; 3. ein Jupiter oder apostelähnlicher Mann mit erhobener Rechten, in Gewand, stark verkürzt; löse sie vom weißen Bogen ab (sie sind nur am Rand geklebt), rolle sie und schicke sie umgehend; brauche sie zu den Titanen.

— Ins Parlament nehme ich „Urteil Salomonis" und „Christus treibt die Juden und Krämer aus dem Heiligtume".

Problematisch noch Universität: „Symposion" und „Die Götter rüsten sich zur Schlacht".

Hätte ich aus Feigheit Rom aufgegeben, wo sollte ich jetzt meine Göttergestalten hernehmen? Demi monde darf es ja nicht sein: „Sancta simplicitas." —

Wien, 14. Juni 1874.

— „Titanen prachtvoll! — Siebzig Figuren.

— Es sind außer dem Kolossalbild zwei große Rondelle, oben und unten.

— Der Sturz ist voll malerischer Motive und prachtvoll in der Linie, ich habe es immer voraus gewußt. Vergesse die drei Studien nicht."

Wien (wohl 20. Juni) 1874.

„Es ist nötig, noch diese Notiz vorauszuschicken, damit Du dann nicht erschrickst, wenn ich doch die Zuckerbäckerei malen muß. Hansen ist ein enger Däne und ich habe wenig Hoffnung. Ich sprach ihn gestern vor der Sitzung. Anfang Juli Entscheidung. Er sagt, Michel Angelos jüngstes Gericht wäre Zopf und ein architektonischer Mißgriff. Lobt Rahl! Was soll man mit so einem machen?

Ich bin nun nach reiflicher Ueberlegung dahin gekommen, ich fahre ruhig fort.

Ob seinerseits die Abneigung gegen Größe aus Interesse entspringt, da er an seiner Decke mehr verdient, kann ich nicht sagen; so wie ich die Menschen kenne, ist es ein großer Faktor. Genug, man muß sich eine Vernunft machen. Beide Decken sind ein Kapital für mich. Muß seine gemacht werden, dann male ich das Mittelstück, Urteil des Paris, lasse Hynais die andern unter meiner Leitung vollenden und ich spare meine Kraft für Parlament und Universität.

Meine Titanen vollende ich so wie sie sind zum Bild." —

Wien, 14. Juli 1874.

— „Weil sie hier die lächerliche Unwissenheit des Deutschen Reiches mir gegenüber kennen, wagen sie alles. Zwanzig Jahre unter polizeilicher Aufsicht arbeiten, tue ich nicht. — Hansen hat nur mit schlechten Künstlern gearbeitet, an mir hat er den Mauerbrecher gefunden. Eitelberger hat auf meinen viel stärkeren Brief sehr höflich geantwortet. Später, wenn das Ultimatum kommt, werden sie beilegen. Lützow hat schon mit Ferstel gesprochen [1]).

Ich bin noch nicht ganz überzeugt, ob es hier bloß auf eine Ausnützung meiner Kräfte angelegt ist und sie meine Lage ausbeuten. Nous verrons. Einstweilen lebe ich noch.

— Lützow sagt: „Es sind lauter Weiber hier, aber Ihre Sache wird siegen, selbst Ihr Projekt." [2])

— Auf eine solche Impotenz konnte ja kein Mensch gefaßt sein; frage Dich selbst in einer stillen Stunde, ob das Menschen sind, unter denen wir leben." —

Wien, 16. Juli 1874.

„Liebe Mutter! — Wenn Du von mir Rapport verlangst, so mußt Du auch die Kraft haben, die Widerwärtigkeiten, die nur vorübergehend sind, zu ertragen. Ich habe sie und die Arbeit dazu.

---

[1]) Oberbaurat Ferstel war der Erbauer der Universität.

[2]) Zur Decke.

— Vor einigen Tagen hat der Kaiser, der bekanntlich kein Geld hat, die Melusine für 20000 Gulden fürs Belvedere gekauft. Also bitte ich für mich in jeder Hinsicht um Nachsicht und schiebt mir nicht in die Schuhe, wo andre die Sünder sind.

Wenn ich von Hansen zurückkomme, schreibe ich noch zwei Zeilen. —

Nachdem ich ihn, er mich verfehlt, geht er eben weg bei tropischer Hitze. Er hat mir noch 12 Bilder dazu gegeben [1]), jetzt sind es 31; also fehlt es nicht an Geld. — Ich bringe die Sachen mit und will's in den Ferien machen, weil ich jetzt zu angegriffen bin. Ich bin, um ein Ende zu machen, ohne weiteres darauf eingegangen. Meines ist ja nicht verloren. 31 Bilder ist ein Vermögen und die Sache ist also abgemacht. Es hat vier Minuten gedauert.

— Lege mir alle auf Minerva bezügliche Bücher bereit, es ist das Leben derselben. Die zwölf neuen sind die zwölf Götter. Mir ist's lieb, daß ich dann täglich in Heidelberg etwa ein Stündchen arbeiten kann. Ich mache es Aquarell.

— Soeben Rücksprache genommen; fünf meiner talentvollsten Schüler helfen mir. In zwei Jahren sind wir fertig. Diese Sache ist erledigt.

Der Schwindankauf ist recht verletzend für mich, und es wird bald die Zeit kommen, wo auch ich ein Wort sprechen kann."

Wien (wohl 26. August) 1874.

„Obwohl wir uns in wenigen Tagen sehen, möchte ich doch noch einige Punkte berühren.

Da es nun offiziell konstatiert ist, daß eine Feuerbachschule existiert, sogar eine blühende, trete ich jetzt in ein neues Stadium. Habe gestern wieder einem Schüler ein Stipendium verschafft. Sieben Schüler haben durch mich 3600 Gulden eingenommen, vier davon die Preise erhalten. Durch mich sind außer den zwei vorhandenen acht Ateliers geschaffen worden, im Ganzen zehn. Ferner 3000 Gulden mehr Modellgeld.

[1]) D. h. Hansen hatte seine Deckeneinteilung von ursprünglich 19 auf 31 Felder vermehrt.

Nach reiflichen Besprechungen werden wir in Heidelberg ein schriftliches Programm, den Plafond betreffend, aufsetzen, unter welchen Bedingungen ich mich einer unsympathischen Aufgabe unterziehe; sie werden derart sein, daß wir behaglich weiter duseln können: die Hauptbilder zur Einweihung, das Nebensächliche im dritten Jahre.

Mein Buch[1]) hat drei Kapitel und geht vorwärts. Da es nur Tatsachen sind, ist es von so kapitaler Lächerlichkeit, daß ich nicht mehr nach Deutschland dann kann.

— Der Aufschwung der Akademie ist nun ministeriell bestätigt, und wenn auch mein Name spärlich genannt wird, so denkt ihn sich ein jeder.

— Alle Schüler sind gekommen und haben mir gedankt und es haben sich neue gemeldet; werde sie schwer wieder los. Stehe auch in Korrespondenz mit denen, die in Italien sind."

Im Laufe des Monats September 1874 entstanden nunmehr während Feuerbachs Ferienaufenthalt in Heidelberg sämtliche 31 Entwürfe für die von Hansen getroffene Deckeneinteilung.

Die Akademie der bildenden Künste in Wien bewahrt den Hansenschen Grundriß mit der umrahmenden Ornamentik, in den sämtliche 31 Kompositionen in minutiösen Aquarellen von Feuerbachs eigener Hand eingetragen sind.

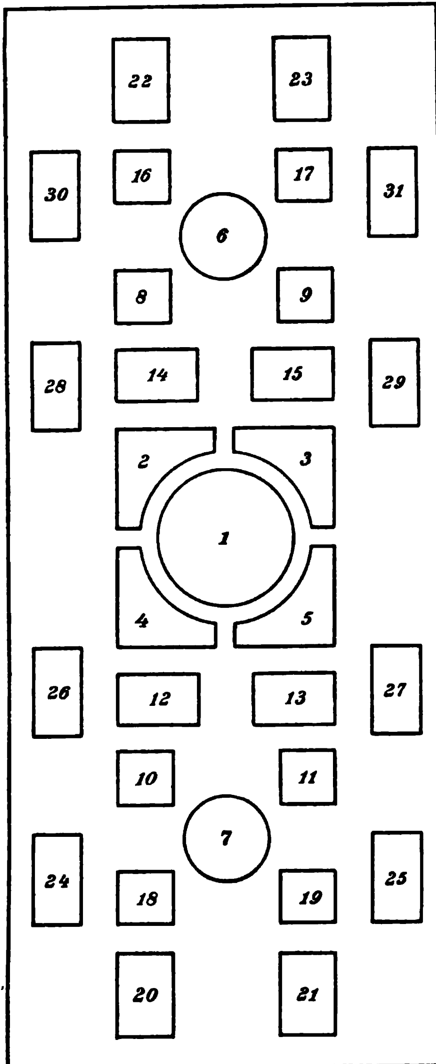
Zur besseren Verdeutlichung geben wir nebenstehend das allgemeine Schema dieses Deckenplanes, über den Feuerbach höchst zutreffend die ironische Bemerkung macht, daß er sich ebensogut für einen Wartesaal erster Klasse eignen würde.

Diese 31 Darstellungen behandeln folgende Stoffe[2]):

---

[1]) Er schrieb an den Lebensaufzeichnungen.

[2]) Feuerbach erachtete sich damit keineswegs an die hier getroffene Wahl gebunden.



Mythos von Apollo und Minerva.

1. Geburt der Athene.
2. Athene entführt den Orest.
3. Schützt Diomedes im Kampfe.
4. Pflanzt den Oelbaum.
5. Lehrt die Kunst des Webens.
6. Urteil des Paris.
7. Apollo und Marsyas.
8. Poesie.
9. Musik.
10. Malerei.
11. Plastik.
12. Venus fleht zu Zeus.
13. Hektor und Achill.
14. Penelope erkennt Ulysses.
15. Kampf mit den Freiern.
16. 3 Göttinnen, den Kampf verfolgend.
17. Priamus.
18. Ulysses bei Kalypso.
19. Ulysses schiffbrüchig.
20. Zeus.
21. Hera.
22. Poseidon.
23. Proserpina.
24. Hephästos.
25. Aphrodite.
26. Ares.
27. Athene.
28. Helios.
29. Demeter.
30. Hermes.
31. Artemis.

Deckeneinteilung von Hansen für die Aula der k. k. Akademie der Künste in Wien [1]).

[1]) S. im neunzehnten Kapitel unten S. 383, die Deckeneinteilung Feuerbachs.

Hansen hatte für das Mittelbild die Darstellung des versammelten Olymps gewünscht. „Ich brauche Handlung, irgend eine Botschaft," schreibt Feuerbach, „damit sie nicht wie die Oelgötzen herumhocken," und so verfiel er auf die für den ersten Anschein unlösbare Idee der Darstellung der Geburt der Minerva. Er fand indessen die glücklichste, d. h. die wohl überhaupt einzig denkbare Lösung: Pallas Athene schreitet angesichts des versammelten Olymps im vollen Waffenschmuck, wie sie Zeus' Haupte entsprungen, ihrem von seiner Sonnenfahrt heimkehrenden Bruder Apollo freudig grüßend entgegen. Wie geblendet von ihrem Anblick reißt er die Rosse im Laufe mit den Zügeln zurück, während Hermes ihm das Wunder von der Geburt der Schwester verkündigt.

Von diesem Mittelbilde und einem Teile dieser Entwürfe existieren größere Federzeichnungen in Tinte auf weißem Papier. Aehnliche Skizzen haben voraussichtlich von sämtlichen Darstellungen bestanden, bevor die Eintragung der kleinen Aquarelle stattfand, sind aber in diesem Falle in unbekannten Händen oder untergegangen [1]).

Nach seinem eigenen Ausspruch war dieser Auftrag für Feuerbach eine unsympatische Aufgabe. Gewiß nicht um des zu behandelnden Stoffes willen, sondern weil er sich vom Ganzen, der Kleinlichkeit der Gesamtanlage wegen, keine Wirkung versprechen konnte.

Nichtsdestoweniger hat er bei der Konzeption im einzelnen den Beweis geliefert, daß sie ihm eine ernste künstlerische Angelegenheit war und blieb, weil er eben anders, als unter Zusammenfassung aller seiner geistigen Kraft überhaupt nicht zu arbeiten fähig war.

Insofern darf man die Fügung begrüßen, der wir diese kostbaren Erzeugnisse seiner Phantasie verdanken, wenngleich sie nicht über das Stadium der Vorarbeit hinausgelangen sollten; denn als Feuerbach nach Wien zurückgekehrt war und dem Ministerium Vorlage von dem Gesamtentwurfe machte, geschah ein Unerwar-

---

[1]) Die vorhandenen, auf diesen Zyklus bezüglichen Blätter sind im Verzeichnis unter Nr. 615—633 aufgeführt.

tetes. Jetzt erst stellte sich heraus, daß die ganze Angelegenheit nicht der Bauleitung, sondern dem Ministerium unterstand, dieses aber lehnte das Hansensche Projekt ab und entschied sich für Feuerbachs Deckenentwurf mit dem Titanensturz als großem Mittelbild. Die ganze umfangreiche Heidelberger Arbeit war somit verlorene Liebesmühe, dank des an Wirrwarr grenzenden Mangels an festgestellten persönlichen Kompetenzen innerhalb des gesamten Verwaltungswesens.

Feuerbach berichtet über die Vorgänge

Wien, 12. Oktober 1874.

— „Diese Woche entscheidet sich alles. Ich schreibe bloß Fakta. Ist es möglich!

1. Habe ich nichts mit dem Baufond zu schaffen, sondern ich stelle den Preis und das Ministerium bezahlt. Dann 2., ich kann alles in Rom machen und abreisen, wann ich will. Dann 3. war ich eklich mit Hansen; es war notwendig und ist alles in Ordnung. Er hat sich geirrt mit seiner Decke, und meine Titanen werden gemacht. Ein kolossales Mittelbild und acht kleinere.

— Morgen bringe ich mit Eitelberger das Geldliche ins Reine und komme 1. Dezember.

Es klingt unglaublich!

Dabei hat Hansen ein paar Wahrheiten zu hören bekommen, die ihm gesund sind. Zuletzt haben wir die Krallen eingezogen und uns als Freunde die Sammetpfote gegeben.

Daß ich jetzt auf Entscheid sofort dränge, unbarmherzig, ist klar. Ich habe also wieder recht gehabt und man kommt, nachdem man mich so lange gequält, auf meine Idee zurück.

Der Preis ist meine Sache. Da die Bilder kolossal sind, meint Hansen, könne ich mehr verlangen. Er kennt meinen Preis nicht; das geht ihn auch nichts an.

Er hat eingestanden, daß seine Einteilung nichts taugt und ich sage, jetzt wird es ernst, denn ich kann wie Pyrrhus ausrufen: „Noch solch einen Sieg, und meine Gesundheit ist ruiniert!"

In Rom werde ich Ruhe finden." —

Wien, 23. Oktober 1874.

— „Hansen hat mich zu Eitelberger geschickt, dieser ans Ministerium, dieses an Oberbaurat Schwendenwein, dieser wieder an Eitelberger, dieser heute morgen an Zumbusch, und gestern erfuhr ich, daß sie für die innere Decke, bestehend in neun großen Bildern, 30000 fl. haben und ich, wenn ich mir Mühe gäbe, 40000 herausstreiben könne [1]).

Herrn Zumbusch habe ich erklärt, da ich so wie so ein ruinierter Mann bin, bei solcher Führung würde ich, wenn ich jetzt abtrete, mich vor ganz Deutschland blamieren, daß aber nach Schluß der Arbeit mich ein Engel nicht mehr in Wien halten könne. Ich will nicht ins Irrenhaus oder zum Selbstmord gedrängt werden.

— Ich habe mein ganzes Leben mit solch häßlichen Dingen zu tun gehabt, daß ich auch hierüber hinauskommen werde, es ist nur, daß man auf alles gefaßt ist.

Ich tue alles, was sich mit der Menschenwürde äußerst verträgt und wiederhole, daß es besser ist, jetzt alles durchzumachen, als später.

— Ich habe erklärt, daß das eine Schusterbezahlung ist und sie deshalb keinen Künstler haben.

Alles dies hätte man mir vorher sagen sollen.

— Ich bin ruhiger, als ich es den Verhältnissen nach sein dürfte. — Wenn man überhaupt nur alles überschaut, gleichviel, ob schlecht oder gut.

— An den Schülern selbstverständlich wird der Zorn nicht ausgelassen, aber Revanche will ich noch bei Lebzeiten und bekomme sie auch.“ —

Wien, 28. Oktober 1874.

„Ich gehe 3 Uhr zu Eitelberger, um die Sache zu beschleunigen, dann kannst Du jede Stunde das Geld erwarten. Ich mußte ein paar Tage zugeben, denn es war viel zu überdenken, ob meine Kraft reicht.

Ein junger deutscher Professor der Universität sagte mir, sie

---

[1]) Feuerbach hatte für den ganzen Plafond den Preis von 75000 fl. gestellt.

kämen alle mit Feuereifer hierher, würden aber lahmgelegt durch Regierung und Volk und sehnten sich fort. Dies für die Zukunft. — Das Leben ist so ja kaum zu ertragen.

Wenn man mir auf meine verlangte offizielle Forderung die Hälfte bietet, kann ich anstandshalber nicht den Tag darauf ja sagen.

Zwei Uhr.

— Soeben bin ich mit Eitelberger eine Stunde im Stadtpark spazieren gegangen. Morgen 6 Uhr letzte Konferenz und schriftlicher Kontrakt auf 40000 fl. Uebermorgen bringe ich es aufs Ministerium mit einem Schreiben an den Minister, der mir die Bestellung gegeben hat. Dies ist der schnellste Weg zu sofortiger Vorschußzahlung."

Wien, 29. Oktober 1874.

„Ich komme soeben vom Ministerium und bin nun erledigt. Die Auszahlung von 10000 fl. — den längsten Termin gerechnet — in acht Tagen. Anfang Dezember bin ich dann bei Dir und schicke vorher sofort 5000 fl. Alle weiteren Vorschüsse werden pünktlich gewahrt, so daß wir wenigstens auf vier Jahre reich und bequem leben können. Bis dahin kann viel geschehen. Entweder ich habe verkauft und trete ab, oder aber, ich bekomme mehr nach Abschluß 2c. 2c.

Für heute war nichts zu machen, da die Decke dann überhaupt nicht gemacht worden wäre. — Daß sie vorsichtig mit mir umgehen müssen, wissen sie jetzt. Daß der Moment für mich der ungünstigste war, das muß überwunden werden; überhaupt kann ich mit Ehren in drei Jahren abdanken, wenn sie nicht koulanter werden. Jetzt wäre es ein Unsinn; später kann ich immer sagen, ich kann nicht mehr. —

— Gedulde Dich also die wenigen Tage, es ist alles nur Denkbare geschehen und für heute habe ich nichts mehr zu sagen."

Wien, 4. November 1874.

— „Hoffe auch, daß die Tröbelei ein baldiges Ende nimmt. Bis jetzt habe ich mich ganz retiré gehalten. Möchte aber doch recht bald reisen, weil ich wieder auf dem Punkte bin, daß ich

erschrecke, wenn es an die Türe klopft. Das sind für einen geraden und gesunden Menschen die Folgen des Umganges mit lauter jesuitischen Halbmenschen, und es sind noch andere Menschen, die dasselbe sagen.

Auf jeden Fall sind wir gesichert und frei, später zu tun und zu lassen, was uns gut dünkt.

— Später werde ich meine Schule auf 2—3 Schüler ersten Ranges reduzieren." —

Wien, 5. November 1874.

— „Gestern endlich war die Sitzung; ich wurde gleich informirt: einstimmig angenommen. — Zur Ermöglichung der Summe[1]) sind sechs Statuen zu 14000 fl. gestrichen.

Mein Fehler war, ich hätte den Ankauf des Symposions zur Bedingung meines Kommens machen sollen.

— Ich habe viel nachgedacht und will nun so sagen: Mein Amt, der Auftrag und meine Persönlichkeit müssen mir jetzt eine vermögende Frau schaffen. — Es muß nun sein und wird sich finden, noch ist es nicht zu spät. Benehmen sie sich später besser, kann ich bleiben, aber solche Geschichten hält meine Natur nicht aus.

In der Kunst bin ich in den neuesten Werken so, daß ich Raphael wieder die Hand reiche und das ist genug. Jetzt will fürs Lebensglück gesorgt sein.

— Ein Ruhepunkt muß mir fürs Leben bleiben, denn man verliert hier alle Idealität; ich meine die echte." —

Wien, 7. November 1874.

— „Wir müssen uns noch einige Tage gedulden, bis die letzte Instanz durchlaufen ist. — Die Vorschüsse sind selbstverständlich, aber den gesetzlichen Trobdel kann ich um keine Minute abkürzen. — Es tut mir leid, daß Du alles dies tragen mußt, aber ich kann die Menschen nicht anders machen, als sie sind.

— Will in den ersten Dezembertagen kommen, ich brauche andere Menschen.

— Ich habe viel und Gutes gelesen die letzte Zeit." —

---

[1]) Von 40000 fl.

Wien, 8. November 1874.

„Ich schicke heute aus Langerweile einen Gruß.

Wenn es anno 66 im Kriegsministerium, wie jetzt im Kultus zugegangen ist, begreift man die Prügel von Sadowa. Sind das Trödler!

Gut, daß man es weiß für künftige Fälle.

— Parlament mit einer Million (ohne inneren Schmuck) ist gestern votiert.

Eines schönen Morgens wird auch meine Sache erscheinen. Bis jetzt muß ich schnell einen Schnaps trinken, wenn ich das Wort Plafond höre."

Wien, 11. November 1874.

„Damit Du nicht glaubst, ich habe voreilig telegraphiert, kann ich nur sagen, daß ich fragen ließ, schon Samstag: ‚Kann ich den Abgang Dienstag telegraphisch anmelden?' — ‚Selbstverständlich', war die Antwort, ‚in zwei Tagen ist es erledigt.'

Jetzt warte ich noch stündlich. — Was soll ich tun, soll ich wieder ins Ministerium laufen? — Auf der andern Seite, wenn das elende Drängen nicht wäre, könnte man bei 40000 fl. Bestellung schon ein paar Tage zusehen, denn es laufen nicht viele herum heutzutage, die das haben, trotzdem sie alle geschwollen und dick tun.

— Die Wohnung werden wir dann aufgeben. Habe ich noch ein solches Jahr, wie dieses, so brauche ich gar keine Wohnung mehr.

— Sowie sie das Geld bringen, hast Du eine Stunde darauf das Telegramm und vorher ist es schon abgeschickt." —

(Vermerk der Mutter: Empfangen 20. November.)

„Aus Grüns Ludwig Feuerbach. 2. Kapitel.

„„Der Sohn Anselm schreibt ein Kunstwerk über ein Kunstwerk, man weiß nicht, was schöner ist, sein Apollo oder der vatikanische. Geist und Herz, genauestes Wissen und zarteste Empfindung sind immer eins bei ihm. Wie prächtig hat seine tapfere und geistreiche Frau diesen Anselm geschildert, vor der Nachwelt in Erz gegossen!""

Weiter unten:

„„Und wer kännte nicht den jüngsten Anselm, den Enkel des ersten, den Maler Feuerbach, der sich aus Venedig die Farbe, aus Rom den Stil geholt und von dem, trotz aller Kritik, die Feuerbachische Maxime gelten wird: „In maximis voluisse“, nur das Größte gewollt zu haben.““

Das Buch bringe ich Dir zu Weihnachten.

— Ludwigs Motto war: „Was ich bin, fragst Du mich? Warte, bis ich nicht mehr bin.“

* * *

— Komme von der Sitzung. — „Haben Sie die 10000 fl. erhalten?“ war das erste. „Nein!“ — „Nun, sie können jeden Augenblick kommen.“ — Nach der Sitzung schicke ich Zumbusch hin. Er hat ihnen reinen Wein eingeschenkt. Wurden die Hofräte gerufen: Die Anweisung liege seit fünf Tagen auf Stremayrs Schreibtisch, der sie vernachlässigt.

Der Sektionsrat spricht ihn heute und Eitelberger schreibt an ihn, so bekomme ich Montag, Dienstag, kann auch Mittwoch werden, mein Geld.

— Zumbusch sagt, es würde gegen uns intrigiert, mache aber nichts.“

(Vermerk der Mutter: Empfangen 26. November.)

„Am Schlusse des Nachrufes bei Grün: „Emigrasti!“

„„Du bist ausgewandert — nicht auf einen Stern, Du, selber Stern in der Nacht der Erde, nicht in eine unfindbare Welt, auch nicht ins Nichts, sondern in die bewußte Menschheit, aus der Du hervorgegangen und deren Bewußtsein Du so mächtig gesteigert hast. Dort lebst Du, reich durch sie — sie reicher durch Dich, unsterblich. Vom traurigen Rechenberg [1]) in die heitere Unsterblichkeit! Du hörst nicht mehr „die verfluchten Hunde bellen“, Du frierst nicht mehr in Deinem unheizbaren Zimmer, Du wünschest nicht mehr, „ein Holzhacker“ geworden zu sein — ach, es wird Holz genug gehackt, schlechtes und schlecht —. Jetzt strömst Du

[1]) Ludwig Feuerbachs Wohnsitz bei Nürnberg.

unaufhörlich Deinen Feuerbach aus, den Dir des Lebens Not so oft zum Stocken brachte.

Auf den Sockel des Denkmals ꝛc. lege ich dies geistige Denkmal in stolzer Bescheidenheit nieder ꝛc. ꝛc.""

Selbstverständlich habe ich Grün geschrieben, werde ihn auch persönlich kennen lernen.

Fortuny ist in Rom plötzlich am Fieber gestorben. Er hat einen Palast bewohnt und mit seiner Liliputanermalerei jährlich 200000 Francs verdient. —

Habe soeben telegraphiert, war ins Ministerium gerufen. — Nun ist es so, daß ich am Montag früh 10000 fl. bekomme und je nach Vollendung eines Bildes bedeutende Zahlungen erhalte. — Genug, das wäre getan. Donnerstag will ich reisen und bin Freitag bei Merlin[1]).

Montag stelle ich die Titanen im Rahmen im Präsidiumssaal des Ministeriums aus, um sie Stremayr zu zeigen."

Wien, Freitag.

Dein Anselm.

1875.

Die von Ende November 1874 bis Ende Februar 1875 reichende Brieflücke erklärt sich zum Teil durch Feuerbachs einmonatlichen Aufenthalt in Heidelberg, von wo er erst nach Neujahr 1875 nach Wien zurückkehrte. Hier traf er alsbald seine Vorbereitungen für die festgeplante Reise nach Rom, wo er die nötigen Studien für den Plafond beginnen und seine daselbst noch stehenden unfertigen Arbeiten, darunter die Frau am Meere und Medea mit der Urne zu vollenden beabsichtigte. Dazu galt es, für alle zukünftigen Möglichkeiten die gebotenen Anordnungen zu treffen. Im übrigen erwartete ihn in Rom sein Schüler Hynais, dem er unter seiner Aufsicht die Ausführung der kleineren Deckenbilder zuzuwenden gedachte.

---

[1]) Merlin, die weiße Angorakatze der Mutter, war ein Liebling Feuerbachs.

Er schreibt in bezug auf diese Pläne von

Wien (Ende Februar 1875).

— „Ich war zwei Tage nicht wohl; der Schnee liegt wieder zwei Fuß hoch, es ist gar zu traurig, wenn der Winter kein Ende nehmen will; doch hoffe ich auf Thauwetter, habe überdies Brahms' Pelz für die Reise.

Finde ich Hynais so weit, daß er den übrigen Teil wenigstens dort untermalen kann, dann versteht es sich von selbst, daß ich bleibe. Andernfalls kann ich das Atelier vielleicht vermieten und die Hand darauf behalten, da ich das Vorrecht habe; das wird sich zeigen.

Die Räume der neuen Akademie sind kleiner als ich dachte und für die Schule ist nicht viel da. Desto besser, so kann ich mich der Mittelmäßigkeit mit Grund entledigen.

— Jagemann [1]) wollte, ich sollte mein Malkostüm und Pinsel und Palette mitbringen; so eine Hanswurstiade hat mir gerade gefehlt. Zum Malen genügt ein Profilkopf.

— In Rom packe ich Bilder, Zeichnungen ꝛc. alles in eine Kiste, daß ich dann Ostern ordnen kann." —

Wien, 10. März 1875.

„Ich komme aus einer zweistündigen ministeriellen Sitzung und bleibt mir nur wenig Zeit, da ich noch nicht gepackt habe und morgen früh gehe.

— Von Bologna schreibe ich einen Gruß." —

Venedig, 14. März 1875.

„Ich komme soeben vom Balkon des Dogenpalastes, wo ich auf die Lagunen geschaut habe, und schicke von hier einen Gruß, da ich jetzt rasch durchreise.

Ich bin drei Tage hier geblieben, wegen der venetianischen Plafonds.

— Alles was die Wiener Maler sind, haben sie hier gestohlen und ich bin froh, nun endlich die Quelle zu kennen, aus der sie ihr trübes Wasser holen. Ich habe für 50 Francs Photographien gekauft und bringe die Rezepte mit.

[1]) Ein Wiener Photograph.

— Die wenigen Tage Italien haben schon mein ganzes Wesen verändert und ich bin über vieles, vieles klar geworden. Unter den peinlichen Wienern kann kein freier Gedanke wachsen, unmöglich. Es ist ein Segen für mich, daß ich hier bin." —

Rom, 17. März 1875.

— „Hier, bei der Ankunft 8 Uhr morgens, fand ich Deinen Brief und Hynais, der mich eben nach drei Stunden verläßt.

— Hynais will nicht mehr nach Wien zurück. Wer möchte es ihm verdenken? So denke ich, er nimmt mein Atelier, dann bleibt es in der Familie und ich behalte die erste Hand.

— Italien war hohe Zeit für mich; es geht in Wien nicht lange gut unter den Menschen; es ist das keine Kaprice, sondern man fühlt es.

— Auf das Atelier gehe ich morgen; werde packen und einiges malen. Ich werde Hynais den übrigen Plafond malen lassen, hier, mit Vorbehalt der letzten Oelung von mir; so gewinne ich Zeit, auch für mich etwas Schönes zu malen.

Italien ist so ruhig und schön. Gestern war ich bei der Cäcilia in Bologna. Man darf nur die späteren Bologneser Maler, Guido Reni nicht ausgenommen, ansehen, so sieht man, daß alle Zeitkrankheiten schon einmal da waren und wir Modernen nur das Stroh dreschen, was schon manchmal gedroschen ist.

— Ueber den Karst bei Triest wehte die Bora fast die Eisenbahn um; nachher fiel ich in unruhigen Halbschlaf, bis mich in der Nacht die klare Stimme eines Kondukteurs weckte, der Pordenone rief, da wußte ich, wo ich war." —

Rom, Palmsonntag (21. März) 1875.

„Eine pompejanische Tänzerin in Bronze steht vor mir auf dem Tisch; ich habe sie Dir gekauft.

— Nach meiner Ankunft kam der Pensionär Engerths zu mir. — Durch mein freundliches Zureden bin ich großenteils Anlaß, daß er hier ist. Er will auch nicht fort und sagte mir gleich, jetzt begriffe er erst das Opfer ganz, das ich gebracht, indem ich nach Wien sei.

— Mein Atelier fand ich auf das sauberste hergerichtet, alle Zeichnungen im besten Stande. Ich fand drei prachtvolle Bilder vor in Orpheusgröße, Iphigenie [1]), Medea [2]) und Melancholie [3]). Morgen, Montag, male ich; ich tue nur das Notwendige; das andere kann draußen vollendet werden.

— Eine kleine Medea und Schlacht werden hier bleiben für später [4]).

Von Atelieraufgeben ist keine Rede mehr.

— Hynais war in Audienz beim Papste; er hat ihm einen antiken Stein geschenkt und hat schon eine Kirchenbestellung. So ist es recht und ich freue mich darüber; ich habe nicht einmal das Glück gehabt, Katholik zu sein.

Rom ist groß und still, gemacht für die Arbeit und nobles Denken. Später komme ich doch ganz her. Die Leute sind so freundlich, alle, alle Bekannte sind hier. Ich esse mit Appetit billig und sehr gut in einem Restaurant, wo schon Goethe gesessen hat.

— Hier ist es wie ein stiller Friede über mich gekommen; ich habe selbst die Erbärmlichkeit der Leute draußen vergessen; ein Narrenhaus war und ist es ja immer.

Hier und auch von Wien aus war mein hiesiges Atelier bereits gemietet; wie die hungrigen Wölfe sind sie darüber hergefallen [5]). Es ist wirklich mit meinem Humor zu Ende, soll ich nie acht Tage einen Ort haben, der mein ist und wo ich eine Ruhe finde! Daß ich in Deutschland geboren bin, ist ja schon Unglück genug.

Ohne Opfer in meiner Kunst geht es ja nicht ab und ich bin bereit, bis zum Tode Opfer zu bringen. Wenn ich aber an die großen Wiener Bilder denke [6]), dann faßt mich ganz namen-

---

[1]) Frau am Meere.

[2]) Medea vor der Tat.

[3]) Medea nach der Tat.

[4]) Jetzt beide in der Nat.-Galerie in Berlin.

[5]) Es galt für das schönste Atelier in Rom. Die Stelle im Text bedeutet wohl: für den Fall das Atelier freigeworden wäre.

[6]) Gastmahl und Amazonen.

loser Grimm und es wird und wird sich rächen, das glaube mir, wenn es zu spät ist.

Was schrumpft der Wiener Trödelmarkt hier zusammen; Leute, die sich einbilden, das Urteil gepachtet zu haben; Dilettanten, die alles hier gestohlen haben, nur haben sie alles mit Zuckerwasser versetzt." —

Rom, Ostersonntag (28. März) 1875.

— „Nach Heidelberg komme ich jedenfalls; ich habe sehr viel mich auszusprechen, was ich im Brief nicht sagen mag.

Hier ist herrliches Frühlingswetter und ich arbeite bei offenen Fenstern, Lorbeer, Palmen, Aloe und immergrüne Eichen sehen zu den Fenstern herein, ich selbst bin um zehn Jahre jünger geworden und weiß jetzt, was später zu tun ist.

— Vorgestern habe ich der Melancholie ein Prachtexemplar von Kopf gemalt.

Die Jugend hat sich eng an mich angeschlossen, aber nicht einmal Hynais bekommt mein Atelier, die Stätte muß mein Tuskulum bleiben. Etwas muß der Mensch sein eigen nennen.

— So ein heiter stilles Glücksgefühl habe ich noch nicht gekannt.

Dem alten Riedel, wie er mich sah, sind die Augen feucht geworden.

Bei dem englischen Bankier war ich vor drei Tagen zu Tisch; die Frau sehr lieb und der große Bernhardinerhund hat mich sofort erkannt. Mit Schmidt und Nast[1]) bin ich jeden Abend zusammen. Vorher trinke ich allein ein Glas Wein in einer Osterie gegenüber der Fontana Trevi; wenn die Türe aufgeht, rauscht das Wasser.

Ich bin wieder ganz Künstler und werde jetzt auch mit Wien fertig werden.

Heute sprach ich einen alten Bekannten, ein alter geistreicher Pole. Er sagte mir: „Wer wie Sie seine Jugend in stillem Ernst und Studium durchgemacht, der sieht die Welt mit andern Augen an und kann mit Halbmenschen nicht mehr verkehren."

[1]) Römisches Bankhaus.

Nach Vollendung meiner Aufgabe komme ich ganz her; in Wien altert man schnell, es ist zu unruhig. Für den Augenblick war es eine Revanche und Hilfe, so fasse ich die Sache auf. Was später kommt, wird nur die logische Folgerung sein.

Ich denke hier oft an den Vater und freue mich, daß ich so gesund geblieben bin in meiner Kunst, daß alle meine Gestalten Naturlaut haben und typisch werden mit der Zeit, enfin — die Dummheit überdauern. Wenigstens gestohlen habe ich nicht, sondern alles ist aus der Natur heraus empfunden.

— Was in Wien gemacht wird, ist nur die abgeschwächte Kopie dessen, was hier eine tausendjährige Kultur geschaffen.

Mein Kommen wird Dir sehr wohl tun, ich bringe reine Luft mit." —

München (im Mai) 1875.[1])

„Allgeyer hat mir vom Parthenon eine Phidiasfigur geschenkt. Sie kommt dieser Tage. Stelle sie auf den Tisch im Zimmer, wo die Nymphe hängt.

Brahms gesprochen; er kommt nach Heidelberg. Er hat seine Stelle niedergelegt, da H., der von der Oper abgegangen, um seine Stelle intrigierte. So geht es in der Welt."

Wien (10. Mai) 1875.

„Morgen erst will ich mich in den Strudel begeben. — Meine Gesellschaft war hocherfreut.

— Brahms wirst Du gesehen haben; es tut mir leid, daß wieder einer weniger da ist. Wien hat mir gar keinen Eindruck diesmal gemacht und ich sehe den kommenden Dingen mit kompletter Seelenruhe entgegen.

— In Italien habe ich wenigstens das gelernt, daß mir die allseitige Wichtigtuerei nicht mehr imponiert und ich genau weiß, was ich zu tun und zu sagen habe." —

Wien (13. Mai) 1875.

— „Beiliegender Artikel[2]) ist an unserem Tisch und vor meiner Ankunft geschrieben. So geht das nun fort — immer

[1]) Auf der Rückreise von Heidelberg nach Wien.

[2]) Vermerk der Mutter: „Ich weiß nicht, welcher Schmähartikel."

dasselbe. Wenn man so wie ich das ganze Leben nach Reinheit und Klarheit gerungen hat und soll sich zuletzt von Schneidersgesellen imponieren lassen!

Jetzt, von Italien zurückgekehrt, habe ich auch Urteil über meine großen Bilder [1]). Ich bin fast erschrocken, was man machen kann, wenn man Glauben an sich selbst und Freude hat. Kleinigkeiten würde ich jetzt besser malen, aber im ganzen kann ich zusehen, daß ich den Zug nicht verliere.

— Verkaufe ich, so wäre es das beste, ich hinge Herbst die Professur an Nagel und malte das Bild [2]) bis Mai in Rom fertig.

Ich denke viel nach und glaube, daß ich das Richtige treffen werde. Alle freudige Stimmung ist schon jetzt wie weggeblasen. Nous verrons.

— Das Schlimme hier ist, daß man sich in keiner reinen Stimmung erhalten kann, und was sie dafür geben, ist die Größe des Opfers nicht wert.

Ich übereile gar nichts." —

Wien, (15.) Mai 1875.

— „Ich bin sehr tätig, habe neue schöne Studien begonnen und male einstweilen das Entrée-Bild Anadyomene. Oktober habe ich dann das Atelier für das Mittelstück in der neuen Akademie und es geht so vorwärts. Nach Beendigung bin ich ein freier Mann, und wenn sie nicht splendider sind, so geht man.

Ich arbeite und habe Fortschritte gemacht. . . ."

Wien, Pfingstmontag, den 17. Mai 1875.

— „Vorgestern hat Hansen mich bis zum Giebel im ganzen Bau herumgeführt.

— Bis Oktober erst kann er mir Atelier verschaffen.

— Er meint, ich solle das Dekret umschreiben lassen und die kleinen Bilder anfangen. Das will ich nicht, denn das Große ist der Maßstab für den Rest.

---

[1]) Gastmahl und Amazonen standen wieder auf dem Atelier in Wien.

[2]) Die Titanen.

Ich male nun mein Porträt und komplettiere alle Studien, die noch fehlen. Wenn die Zeit kommt, werden sie schon Füße bekommen, ich kann jetzt keine Hetzerei mehr brauchen.

Wie vorhergewußt, sind die Ateliers im Neubau alle zu klein. Aber mein Saal [1]) ist so schön, daß ich alles selbst male. Dreißig Marmorsäulen; nicht zu hoch, nicht zu groß und intim und prächtig zugleich.

— Ich bekomme die Führerschaft bei den Monumentalbauten und es wird bald eher zu viel, als zu wenig werden.

— Es ahnt mir, daß nächstens die Hofmuseen und das Parlament an mich herantreten.

Mein Mittelstück ist zu glücklich erdacht. — Mit dem Saal setze ich mir ein kleines Mausoleum." —

Bei Beginn der Sommerferien begab sich Feuerbach wieder nach Heidelberg und von da in Begleitung seiner Mutter zu mehrwöchentlichem Aufenthalt nach Schonach bei Triberg im badischen Schwarzwald, woselbst sich die Familie Eisenlohr befand, in deren Kreis Feuerbach, wie wir von Baden-Baden her wissen, gern und viel verkehrt hatte.

Von unserer gemeinsamen Karlsruher Freundin Sophie Forch liegt mir über diesen Sommeraufenthalt eine Schilderung vor, der ich die nachfolgende, auf Feuerbach bezügliche Stelle entnehme: „Als Feuerbachs durch Bluntschlis hörten, wir seien hier, kamen auch sie, Mutter und Sohn, und der Freuden, Possen und Maskeraden nahm es nun kein Ende; gute und schlechte Witze folgten sich Schlag auf Schlag. Feuerbach war sehr liebenswürdig und herzlich und gleich wieder auf dem alten vertrauten Fuß mit mir. Er fühlt, daß ich ihn lieb habe, darum kann ich auch alles mit ihm reden, was andere nicht leicht wagen dürfen."

Rührend, so erzählte Fräulein Bluntschli dem Verfasser, sei Feuerbach im Verkehr mit ihrem kleinen Neffen gewesen, dem er Schiffe, Hammer- und Festungswerke habe bauen helfen, gleichsam selbst wieder zum Kind geworden.

[1]) Die Aula der Akademie.

Im Geist erfrischt, am Körper gekräftigt, kehrte er nach einem kurzen nochmaligen Aufenthalte in Heidelberg zum Wiederantritt seines Amtes und zu seiner Arbeit nach Wien zurück.

Wien, 15. Oktober 1875.

— „Ich habe heute den Prometheus in einer Stunde aufgezeichnet und male Montag.

— Ich hätte viel zu schreiben; unsere Zeit kommt, spät; so braucht man sich nicht selbst mehr zu überleben, was auch kein Vergnügen ist.“ —

Wien, 31. Oktober 1875.

— „Dein Brief hat Dr. Speidel sehr gefreut. Er war vor einigen Tagen lange im Atelier und ganz ergriffen von dem Maß und der Gewalt. Poetisch begabt ist er; er hat sich auch rückhaltlos ausgesprochen.

Bis Weihnachten sind drei Bilder fertig; so hoffe ich das Ganze in anderthalb Jahren hinter mir zu haben.

— Bin ich müde, komme ich Weihnachten.

— Quäle Dich nicht mit Verkaufsgeschichten, es hieße ein Meer der Dummheit mit Nußschalen ausschöpfen wollen.“ —

Wien, 11. Dezember 1875.

— „Ist bis 20. oder 22. das Wetter leidlich, kann ich kommen, wo nicht — wird es Ostern werden.

— Nächsten November ist das Mittelstück fertig, dann gehen wir auf drei Monate nach Rom.

Vom Steueramt habe ich noch nichts gehört; sind die Forderungen unakzeptabel, so muß das Ministerium bezahlen. Im Laufe Februar sind vier Bilder fertig, da kann ich schon mitsprechen und am Ende vom Liede hängt es dann von ihnen ab, ob sie sich anständig halten wollen; meine Sache steht fest, so oder so.

— Hier ist die Kälte arg, ich habe beständig Kopfweh.“ —

Wien, 16. Dezember 1875.

„Da das Wetter anhaltend rauh ist und ich Wiener Salzstängerl und von Mehlspeisen Autodafe, Spätzerl, Kaiserschmarren

und Scheiterhaufenküchel genug genossen, komme ich höchst wahrscheinlich Montag nachmittag ins engere Vaterland zurück. Sonstiges mündlich."

Anselm.

1876.

Ungern, wie wir wissen, hatte Feuerbach sich auf Hansens Rat schließlich doch dazu verstanden, statt des Titanensturzes zunächst an die Ausführung der kleineren Deckenbilder zu schreiten. Ohne diesen Entschluß würde er sonst all diese Zeit eingebüßt haben, denn mit der Vollendung der großen, für Herbst in Aussicht gestellten Atelierräumlichkeiten stand noch am Schlusse des Jahres 1875 alles völlig im Ungewissen. Inzwischen war der gefesselte Prometheus mit den klagenden Okeaniden, Venus Anadyomene, Uranos und Gäa im wesentlichen vollendet und die Entwürfe und Studien für die zweite Hälfte der Decke ziemlich erledigt worden. Genug an Arbeit neben seinen amtlichen Pflichten, um sie ihm zuweilen als zu viel erscheinen zu lassen, besonders da er doch zuzeiten den Eindruck empfing, als machten sich in seinem Befinden die Wirkungen des ungewohnten nordischen Klimas geltend. Hatten ihn doch siebenzehn Jahre Aufenthalts in Italien zum halben Südländer gemacht. Vor allem waren es die langwierigen und zeitraubenden Fahrten nach den zerstreut und weit auseinanderliegenden Schülerateliers, die ihm an rauhen Tagen und während der kalten Winterszeit empfindlich zusetzten, wie ihm nicht weniger im Sommer der unaufhörliche Sturmwind und Straßenstaub von Wien lästig war und Beschwerlichkeiten verursachte.

Doch war es nicht körperliches Mißbehagen allein, was häufig auf seine Stimmung drückte, auch Klagen verlauteten über Unzuträglichkeiten aller Art und Zeitvergeudung mit ewigen amtlichen Sitzungen, nicht selten um ein Nichts; dazu Sorgen und Aerger mancherlei Art. So lagen mehr als deutliche Anzeichen vor, daß in dem von seinen Gegnern unablässig betriebenen Verfolgungs-, oder richtiger ausgedrückt, Vertreibungswerk ein neuer Akt

in Szene gesetzt werden sollte, dem nebenbei geradezu ungeheuerliche Forderungen von seiten der Steuerbehörden, unter Androhung von Exekution, zur Folie dienten. Doch diese Dinge wären großenteils zu überwinden gewesen, und ihr unvermeidliches Gefolge von Verstimmungen wechselte und ging mit den Ursachen vorüber — — was schwerer als alles das wog, war, daß seine, wenn auch leicht erregbare, doch von Hause aus sonst eiserne Gesundheit um diese Zeit einen Stoß erlitt, von dem er sich nicht mehr vollständig zu erholen vermochte.

Nach Feuerbachs mündlicher Erzählung hatte er sich am Begräbnistage Führichs[1]) bei den Besuchen in den Ateliers seiner Schüler verspätet. Er hatte sich vergeblich nach einem Wagen umgetan und war zu guter Letzt gezwungen gewesen, den Weg nach dem Friedhof zu Fuß zurückzulegen. Er langte eben noch rechtzeitig zu den Trauerfeierlichkeiten an. Der Tag war rauh und stürmisch und er selbst von dem raschen und weiten Gang erhitzt und außer Atem. So stand er, entblößten Hauptes am Grabe und kehrte heim mit dem Gefühle, ernstlich erkrankt zu sein. Leider achtete er des Uebels nicht weiter und ging nach wie vor seiner Arbeit und den Obliegenheiten seines Amtes nach. Erst als er fühlte, daß der Widerstand dagegen fruchtlos und das Leiden bedrohlicher Natur werden könnte, brach er schleunigst von Wien auf, um in Heidelberg Hilfe und Pflege zu suchen. Es hatte sich Gelenkrheumatismus und eine schleichende Lungenentzündung ausgebildet und in hochgradigem Fieber erreichte er nach sechzehnstündiger Fahrt, als todkranker Mann, die Heimat.

Wenige Tage zuvor hatte Feuerbach von Wien nach Hause berichtet:

Wien, März 1876.

„Vorgestern waren alle Schüler bei mir, um die neuen Arbeiten zu sehen. Wie glücklich könnten wir sein, wie schön wäre die Welt, wenn — — — — — Gesundheit total alteriert. Ich reise in den nächsten Tagen. Wahrscheinlich 1. April. Werde

[1]) Führich starb am 13. März 1876.

wohl nicht nach Wien zurückkehren. Erschrick nicht über mein Aussehen. Es wird bald besser werden."

Feuerbachs Leben hatte tatsächlich in höchster Gefahr geschwebt. Noch nach überstandener Krise mußte er wochenlang liegen, bis er sich nur einigermaßen erholte. Es war mehr als zweifelhaft, ob er jemals wieder nach Wien würde zurückkehren können. Die Heidelberger Aerzte waren geneigt, das dortige Klima nicht nur als mörderisch für seinen Zustand, sondern überhaupt als die Ursache seiner Erkrankung anzusehen.

Indessen erholte er sich allmählich so weit, daß er sich im Mai in Begleitung seiner Mutter zu deren Verwandten nach Ansbach begeben konnte, wo er so lange verweilte, bis die Mutter die nun fest beschlossene Uebersiedlung nach Nürnberg ins Werk gesetzt hatte. Von seinem Interimsaufenthalt aus schreibt er an dieselbe nach Heidelberg:

Ansbach, 12. Juni 1876.

„Regen und Ruhe hier tun mir wohl. In Wien hätte ich keine Stunde mehr ausgehalten.

Ob Du an die Allgemeine Zeitung die Notiz: „Wien. Professor Feuerbach hat seine Entlassung eingereicht", bringen willst oder nicht, überlasse ich Dir.

Bilder bei Privaten zu verstecken, von denen man nicht weiß, ob, wann, oder wie sie zahlen, ist mir nicht angenehm; es schmeckt zu sehr nach römischen Zeiten. Das Hergeben à tout prix muß jetzt sein Ende finden, denn wo sollte ich die Leben hernehmen, um weiter fortzufahren?

Ende der Woche und Anfang der nächsten werden die Antwortschreiben von Wien kommen. Die des Rektorats wirf in den Papierkorb, die Akademie hat mir nichts mehr zu sagen.

Fühlst Du den Mut und die Kraft, Eitelbergereien und ministerielles Geschmuße im Namen meiner Ehre und Gesundheit mit kurzen dezisiven Worten abzuweisen (denn alles ist bereits ausgesprochen und kann nur die Oeffentlichkeit das nächste sein), dann antworte, wo nicht, so warte bis wir in Nürnberg sind;

es eilt nichts, dort werde ich ihnen antworten, daß sie genug haben.

— In München hängen meine Bilder[1]) im großen Entréesaal der Wernerei gegenüber: Der patriotische Hanswurst und der klassische Maler." —

Man hat geglaubt, die Art von Feuerbachs Weggang von Wien vom Höflichkeitsstandpunkt aus verurteilen zu dürfen. Lediglich die Unkenntnis der Umstände, unter denen der Abgang tatsächlich erfolgte und wie wir sie eben kennen lernten, gab dieser Auffassung den Schein der Berechtigung. Mit ihrer Kenntnis verliert sie allen Grund und Boden. Er war bis zur letzten Stunde seinen Pflichten nachgegangen, ja gerade um deren Ausübung willen hatte sein Uebel sich derart verschlimmert, daß er einen Tag später voraussichtlich seinen Einzug ins Hospital hätte halten müssen. Sein darauffolgender Zustand schloß alsdann alles aus, was irgendwie aufregend und anstrengend für ihn hätte sein können. Mit dem Eintritt der Besserung aber, und nachdem die Ansicht der Aerzte über sein Leiden feststand, richtete er an den Kultusminister v. Stremayr alsbald nachfolgendes Schreiben:

(Konzept.)

Hochgeehrter Herr Minister!

Euer Exzellenz mögen mir gestatten, in vertraulicher Weise die Kette von Umständen, welche meine Entlassung zur Notwendigkeit gestalten, hiemit näher zu beleuchten.

1) Man legte mir, das Jahr 1875 nachträglich einschließend, eine jährliche Steuer von nahezu 2000 Gulden, demnach mehr als die Hälfte meiner Besoldung auf und erwiderte meine mehrfachen Gesuche um Verringerung dieser unverhältnismäßigen und untragbaren Last mit Exekutionsandrohungen in Wohnung und Atelier.

2) Bei Abstimmung über das italienische Reisestipendium ist mein und der Akademie talentvollster Schüler, Herr Ernst, zum zweitenmale durchgefallen und es wurde ihm ein mittelmäßig begabter Schüler vorgezogen, der mit Arbeiten auftrat, die bereits

[1]) Amazonen und Gastmahl.

im vorigen Jahre den Schulpreis erhalten, während Herr Ernst sich mit drei neuen Bildern bei der Konkurrenz beteiligte, darunter ein Männerbildnis, wie es schwerlich auf einer andern Akademie von einem zwanzigjährigen Schüler gemalt werden wird.

Da ich in solchem Verfahren nur eine an dem Schüler betätigte unfreundliche Gesinnung gegen den Lehrer erblicken kann, und Unparteilichkeit mir als die erste Pflicht eines Prüfungskomites erscheint, so vermag ich bei Wiederholung ähnlicher Vorgänge mir einen gedeihlichen Fortgang der Dinge nicht als möglich zu denken.

3) Nachdem Ew. Exzellenz mich durch den Auftrag, die Decke des glyptischen Saales der neuen Akademie mit der Schöpfungsgeschichte auszumalen, beehrten, stellte ich sofort das Material, teils aus Paris, teils in Wien selbst zusammen und bereitete mich, das Mittelbild zu beginnen. Als mir indes klar wurde, daß man ein passendes Atelier mit der erforderlichen Höhe nicht finden konnte oder wollte, begann ich mit dem unteren Zyklus von vier Bildern, mit vierzehn überlebensgroßen Figuren und vollendete sie, bis auf etwa achttägige Arbeit des Zusammenstimmens, in fünf Monaten. Alsdann, nachdem ich Zeit, Mühe und Geld in reichlichem Maße verwendet und die große Arbeit fertig im Atelier stand, ward mir bedeutet, daß die acht Plafondbilder nicht gemalt werden sollten, sondern daß nur von einem Mittelstück die Rede wäre.

Nur das feste Vertrauen, daß es mir gestattet würde, meine künstlerische Aufgabe in vollem Umfange durch die innerlich zusammenhängenden neun Plafondbilder zu lösen, ließ mich auf einen Preis eingehen, der mit der Arbeit nicht im Verhältnis steht. Die Herstellung eines Mittelbildes *allein* würde ich nie übernommen haben.

4) So geschah es, daß eine Reihe von mißliebigen Umständen mich in dauernder Aufregung erhielt, die dann mit Veranlassung zu einer schweren Krankheit wurde, in deren Folge ich zu dem gegenwärtigen Schritt veranlaßt werde.

Die Liebe und Achtung meiner Schüler ist die einzige, aber vollgültige Entschädigung für die Opfer, die ich gebracht habe, und die jetzt durch meinen Rücktritt ihren Abschluß finden.

Ew. Exzellenz mögen mir noch ein geschäftliches Wort erlauben. Ist ein hohes Ministerium gesonnen, mich dennoch den ganzen Plafond malen zu lassen, so werde ich mit der Zeit in Rom Gelegenheit zur Ausführung finden. Im andern Falle bin ich gerne bereit, nach Abzug meiner Ausgaben für Bildermaterial und Steuerzahlung, nicht minder für die verlorene fünfmonatliche Arbeit, den Rest des mir seinerzeit gewährten Vorschusses durch ein der Sachlage angemessenes neues Bild auszugleichen. Mich offen und wahrhaftig Ew. Exzellenz gegenüber auszusprechen, habe ich als Pflicht und als Bedürfnis gefühlt.

Im Interesse der Akademie selbst möchte ich wünschen, daß ähnliche trübe Erfahrungen meinem Nachfolger erspart werden können.

Euer Exzellenz u. s. w.

Wien, 14. Juni 1876. Anselm Feuerbach."

Aus diesem Schreiben erhellt zunächst deutlich das Eine: Das Gesuch um Enthebung von seinem Amte, wenn auch in erster Linie aus Gesundheitsrücksichten erfolgt, war ihm noch aus ganz andern Beweggründen nahegelegt und leicht gemacht worden. Sein Vertrauen in die Zukunft, sowohl in bezug auf eine gedeihliche Entwicklung der Schule, als der Wiener Verhältnisse überhaupt, war erloschen. „Nach Wien," so heißt es in den Lebensaufzeichnungen, „nach Wien wurde ich bei angeblicher Reorganisation der Akademie berufen. Man meinte es gewiß gut, aber bei wahrhaft türkischen Zuständen war es schwer, einen gedeihlichen Fortgang hoffen zu können. An der Akademie glaubten sie rascher zu fahren, wenn sie Droschken- und Rassepferde an einen Wagen spannten. — Die treue Anhänglichkeit meiner begabten Schüler," heißt es sodann, „ist der einzige Lichtpunkt meines Wiener Aufenthalts. In dieser Hinsicht allein ist mir mein Abgang unlieb, weil ich weiß, wie sehr die dortige Jugend, bei unleugbarer natürlicher Anlage, einer festen, auf große Anschauung und Form gerichteten Anleitung bedarf."

„Ich grolle mit niemand mehr," lautet der Schluß über Wien, „die Menschen dort sind mir gleichgültig und für mein

Streben ganz einflußlos geworden. Ich umgehe deshalb alle kleinlichen Steinchen, mit denen man mich zu bewerfen geruhte, ich übergehe die öfter ganz ungerechtfertigten Sitzungen, die Schreibereien und hetzartigen Läufereien, die nur dazu vorhanden zu sein schienen, es uns täglich unter die Nase zu reiben, daß man nicht ungestraft ein Wiener Professor ist." —

Indessen würde das mannigfach Unerquickliche des Amtes durch die Freude an der Lehrtätigkeit aufgewogen worden sein. Schwerer zu verwinden, weil ohne jede ausgleichende Genugtuung, mußten die Erfahrungen bezüglich der Monumentalaufträge wirken. Statt der verheißenen vielen, endigte die einzige tatsächlich erfolgte Bestellung mit der Zurücknahme der Hälfte der Arbeit und gerade des Teils, dessen Ausführung schon weit vorgeschritten war. Die Antwort konnte aus künstlerischen, materiellen und Ehrengründen nur im Verzicht auf das Ganze bestehen, denn in solcher Form hörte der Auftrag zugleich auf, seinem äußerlichen Wiener Mißerfolg und den Angriffen und Schmähungen der Presse und Welt gegenüber, eine Genugtuung zu sein.

Rechnet man hiezu noch den geradezu bedrohlichen Konflikt mit der Steuerbehörde, war es da zu verwundern, daß Feuerbach, schwer erkrankt wie er war, vor einer Welt flüchtete, die ihm, ihrem Ruf der Gemütlichkeit zum Trotz, doch recht im Lichte der Hetz- und Verfolgungssucht, und voller Unzuverlässigkeit, wichtigtuerischer Geschäftigkeit und großsprecherischen Halbwesens erscheinen wollte. Da war es denn nur natürlich, wenn er unter dem Eindruck all der erlebten Enttäuschungen den inneren Halt verlor und mit dem zunehmenden Mißtrauen gegen seine Umgebung in seinem Auftreten nach außenhin die Ruhe und Sicherheit einbüßte, die seine Schritte anfangs begleitet hatten?

„Das Bewußtsein," so heißt es in den Lebensaufzeichnungen über Wien, „für gewisse Seiten der Bildung kein Verständnis zu finden, machte mir alles und jedes verleiden. Noch in keinem Lande habe ich so begriffen, wie in Oesterreich, daß ein Lessing und ein Goethe hier nicht geboren werden konnte."

Gleichwohl war die Wirkung des völlig unverhofften Entlassungsgesuches auf die zunächst Beteiligten in Wien ebenso tief-

gehend, wie ehrenvoll für Feuerbach. Davon zeugen im Anhang die Nummern XVIII—XXV. Das Bewußtsein, oder wenigstens die dämmernde Einsicht, manches gegen ihn verfehlt oder versäumt zu haben, mag dabei mitgesprochen haben, nur leider in vielem zu spät.

Das Entlassungsgesuch wurde vom Ministerium abschläglich beschieden und unter der Zusicherung, daß im übrigen alles geschehen solle zur Hebung der sonst schwebenden Differenzen, in einen Urlaub, zunächst für die Dauer des laufenden Jahres umgewandelt.

Außer einem kurzen Besuche im Juni, zum Zweck des Ordnens seiner privaten Angelegenheiten, hat Feuerbach jedoch Wien nicht wieder betreten. Der Gedanke, dahin zurückzukehren, lag ihm nach Verfluß dieses Urlaubs noch ebenso fern, als wie zuvor. Das Ministerium, das immer noch den lebhaften Wunsch hegte, die so glänzend erprobte Lehrkraft der Akademie, wenn irgend möglich, zu erhalten, hatte ihm unter der Hand dringend nahe legen lassen, um die Verlängerung seines Urlaubs einzukommen, der ihm anstandslos bis zu seiner völligen Wiederherstellung, unter Fortbezug seines vollen Gehalts, bewilligt werden würde. Auch war man inzwischen alle übrigen Hindernisse zu beseitigen bestrebt gewesen, die seiner Neigung zur Rückkehr im Wege gestanden haben mochten; das Steueramt hatte seine Forderungen fallen lassen, der Auftrag für den Plafond war neu bestätigt worden — allein das Mißtrauen gegen österreichische Zusicherungen, die Scheu vor den Wiener Zuständen war so tief gewurzelt, und vor allem die Furcht vor dem dortigen Klima so groß, daß der Gedanke, dahin zurückzukehren, keinen Platz mehr in seiner Seele fand. Da es dabei seinem ganzen Gefühl und seinen Begriffen von Anstand widerstrebte, das Gehalt für sein Amt weiterzubeziehen, ohne eine Gegenleistung, und sei es auch erst für späterhin, redlich gewährleisten zu können, so erachtete er es für eine Ehrensache, abermals und diesmal in striktester Form um die definitive Enthebung von seinem Posten nachzusuchen. Diese wurde ihm denn auch in der ehrendsten Weise und unter aufrichtigem Bedauern vom Kultusministerium, unter

Fortbezug eines weitern Halbjahrsgehaltes, bestätigt. (S. Anhang Nr. XXVI.)

Erwähnt zu werden verdient hiebei, daß von seiten vieler, die vor der Welt im Ansehen höchst ehrbarer Gesinnung standen, dieses Verhalten Feuerbachs „als unglaublicher Mangel an Klugheit, ja als verrückte Kaprice," ausgelegt und ihm schwer verdacht worden ist.

Blickt man auf diese Wiener Jahre zurück, so hat gewiß auch Feuerbach selbst in vielem gefehlt. Die siebzehn römischen Jahre unumschränkter künstlerischer Freiheit hatten ihn verwöhnt; Einsamkeit, oder ausschließlich selbstgewählter Umgang hatten ihn einseitig und für den Verkehr mit der Welt ungelenk gemacht. Die Schwierigkeiten aber, die ihn in seiner Stellung erwarteten, waren groß und größer wohl für den Menschen, wie für den Künstler. Vor allem standen ihm der gewaltige Ernst und die tiefe Gewissenhaftigkeit, mit denen er an seine Aufgabe herantrat, inmitten des leichtlebigen Wiens hindernd im Weg. In seinen Absichten selbst von den Wohlgesinnten nur halb begriffen, von den Uebelwollenden gehemmt, hätte er gegenüber der Zerfahrenheit aller Zustände, statt des Wohlwollens vermittelnder und überbeschäftigter Hofräte, eines mächtigen, von keinen kleinlichen Kompetenzen abhängigen Rückhalts, hätte besonders eines ausgesprochenen Erfolgs als Künstler bedurft, und die Welt würde Gelegenheit gefunden haben, in ihm sowohl das Muster männlicher Sicherheit ohne Anmaßung, wie urbanen Wesens ohne Wohldienerei kennen zu lernen. So aber verwirrten sich in kurzem alle Fäden, es überkam ihn das Gefühl von der Aussichtslosigkeit seiner Anstrengungen, weil die Schäden allgemein und zu tief waren, als daß die Kraft eines einzelnen, zumal bei gebundenen Händen, sie zu heben hätte ausreichen können.

Auf die Zukunft der Schule war er nicht ohne Vertrauen, und gewiß bleibt es tief zu beklagen, und er selbst hat es am meisten beklagt, daß es mit seiner verheißungsvollen Lehrtätigkeit nach wenig mehr als dreijähriger Dauer für immer sein Bewenden gehabt hat. Die Spuren seines Wirkens mußten sich notwendigerweise bald wieder verlieren, denn um in imitatorischer Weise unter

den Schülern fortzuleben, war seine Kunst zu frei von durchgehenden, immer wiederkehrenden Aeußerlichkeiten, die zu leichter Nachahmung reizen; sein Beispiel und seine Lehre zielten auf den ganzen innern Menschen, dessen Ausbildung und höchstes Reifen ab. Dies aber forderte vom Schüler, neben steter Einkehr in sich selbst, langes und entsagungsvolles Studium, das ist Zeit und abermals Zeit. Nur was aus den innersten Tiefen kam und äußerlich die volle Weihe der Natur verriet, konnte von dieser Kunst, von dieser Lehre Zeugnis geben, deren Endabsicht nicht auf die Ausbildung einer bestimmten Technik, sondern auf die Entwicklung der künstlerischen Gesinnung hinauslief.

Es ist schwer abzusehen, wenn die großen Wiener Verheißungen sich erfüllt hätten und die Erkrankung Feuerbachs nicht eingetreten wäre, wie bei einem gemeinsamen Zusammenwirken während eines oder zweier Jahrzehnte, unter dem Segen großartiger Aufgaben die Dinge sich entwickelt haben möchten. Die ganze Denk-, Empfindungs- und Anschauungsweise einer zahlreichen Schülerschaft würde sich bei solcher Leitung gründlich umgebildet, diese Umbildung sich aber auch dauernd haben befestigen können. So aber, kaum auf halbem Wege, mit einem Schlage des Führers beraubt, traten die alten Mächte, die nichts gelernt und nichts vergessen hatten, wieder ans Werk und in kurzem war's, als sei es nie anders gewesen. —

Auch Feuerbachs eigene künstlerische Tätigkeit war, nach ihrem rein äußerlichen Umfang bemessen, gegenüber den Erträgnissen früherer Zeiten, während der Dauer seines Wiener Aufenthalts zurückgeblieben. Es lag dies in der Natur der Dinge. Der vielfache Zeitverlust, der mit seinem Amte und seiner Lehrtätigkeit verbunden gewesen war, reicht hin, es zu erklären. Aeußerliche Hindernisse, wie der Mangel an einem ausreichenden Arbeitsraum, verzögerten den Beginn des großen Deckenbildes, und ein erheblicher Teil seiner Tätigkeit war lediglich vorbereitender Art gewesen. Gleichwohl ist das künstlerische Ergebnis auch dieser Jahre, alles in allem gerechnet, kein geringes. Amazonen und Gastmahl erlangten nach wiederholten Ueberarbeitungen ihre letzte Vollendung. Es folgte der große Farbenentwurf zum Sturz der Titanen und

diesem der Zyklus der zahlreichen Kompositionen zum Mythos von Apollo und Minerva. Diesen reihen sich die vier kleineren Deckenbilder an: Der gefesselte Prometheus mit den klagenden Okeaniden, Venus, Uranos und Gäa, sowie die vier Entwürfe zur andern Deckenhälfte: Prometheus als Herdgründer, Demeter, Eros und Okeanos. Dazu gehören, als in diesen Jahren vollendet, die letzten römischen Arbeiten angeführt: Die Frau am Meere, Medea nach der Tat, die Amazonen auf der Wolfsjagd, ein Selbstbildnis, ein Bildnis der Mutter und ein erheblicher Teil der Studien zum Titanensturz. Genug für jeden andern, zu wenig für Feuerbach, um nicht unter dem Bewußtsein zu leiden, daß er in Wien an reiner Künstlerschaft vieles, als Mensch aber sein wertvollstes Gut, d. h. seine Gesundheit eingebüßt habe. —

In seinem geliebten Süden hoffte er, beide wieder zurück zu gewinnen.

Achtzehntes Kapitel.

Nürnberg-Venedig — Das Kaiser Ludwigsbild — Das Konzert.

1876—78.

Nachdem Feuerbach, von seinem kurzen Aufenthalt in Wien zurückgekehrt, nochmals in Ansbach verweilt hatte, siedelte er am 20. Juni nach Nürnberg über, wo seine Mutter inzwischen in einer Villa in der Rosenau ihm und seinen herrenlosen Werken das neue Heim bereitet hatte. Von hier begaben sich sodann beide zum Sommeraufenthalt nach Streitberg in der fränkischen Schweiz, wo sie bis Ende Juli blieben und Feuerbach sich zusehends erholte. Sein Zustand forderte freilich auch jetzt noch große Vorsicht und Schonung; mit Sehnsucht sah er daher der Neige des Sommers und der Zeit zum Aufbruch nach dem Süden entgegen. Ende September trat er seine Fahrt an, mit Rom als letztem Reiseziel, denn es galt öftere Ruhepausen, da alle Ueberanstrengung vermieden werden mußte. In Augsburg hielt er die erste, in München die zweite Rast, zum Besuch der großen internationalen Kunst- und Industrieausstellung, zu der er das Gastmahl und die Amazonenschlacht eingesandt hatte. Ohne sein Hinzutun war von Stuttgart noch die zweite Iphigenie und aus Münchener Privatbesitz, auf besonderes Betreiben einiger Komiteemitglieder, der Aretino und ein weiblicher Studienkopf aus dem Anfang der sechziger Jahre hinzugekommen.

Die Verteilung der Ehrenpreise hatte bereits stattgefunden. Auch Feuerbach war ausgezeichnet worden. Das Erstemal in

zwanzig Jahren, daß ihm von seiten einer Ausstellung diese Ehre zuteil geworden war. Aber höchst auffälliger Weise hatte man nicht eines von den großen Werken, sondern den Studienkopf mit der großen goldenen Medaille bedacht.

Das Bewußtsein, um nicht zu sagen, das Gewissen der Juroren mochte diesmal wohl dunkel von dem Gefühl bedrängt worden sein, daß es nicht angehe, den Künstler abermals ohne jede Auszeichnung zu lassen; man war sich dabei wohl auch darüber im klaren gewesen, daß es sich ihm gegenüber, wenn überhaupt, nur um die höchste, oder gar keine Auszeichnung handeln könne. Da aber zu der Kunst, die sie selbst trieben und mit allen Mitteln zu fördern suchten, die neuesten Werke Feuerbachs im schroffsten Widerspruch standen, durften gerade diese beileibe nicht prämiiert, sie mußten im Gegenteil perhorresziert werden. Dieses geschah, indem man den jungen, den frühen Feuerbach auszeichnete, und um dies zu können, hatte man sich so dringend um die Ueberlassung des Aretinobildes und des Studienkopfes bemüht. Erfolgte doch selbst die Prämiierung des letztern unter dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß man vorgezogen haben würde, statt seiner, den Pietro Aretino, das noch frühere Werk auszuzeichnen, wenn dies nach den Ausstellungsstatuten zulässig gewesen wäre.)[1] Aretino, der geschmäht und mißachtet fünfzehn Jahre hindurch alle Ausstellungen Deutschlands durchwandert hatte, bis er einen Herrn fand.

Handelte es sich bei derartigen Ausstellungsgerichten überhaupt um parteilose Erkenntnisse, hätte diese Tatsache zu einiger Vorsicht mahnen sollen, allein es entscheiden dabei immer nur die Macht- und Interessenfragen der gerade das Regiment führenden Clique, die in diesem Falle tunlichst vorgesorgt hatte, der Welt die eigene Prüfung zu erschweren: Aretino und Studienkopf befanden sich in Gesichtshöhe im Ehrensaal, Gastmahl und Amazonen hingen im Riesenraum des Vestibüls, über hochaufgetakelten kunstgewerblichen Schaustellungen, in einem selbst für das beste Auge ungeheuerlichen Abstand. Vergebens hatte Feuerbach nachgesucht,

[1]) Nach diesen konnte kein Bild prämiiert werden, das über 20 Jahre alt war.

entweder die Bilder umzuhängen oder sie zurückzusenden — sie blieben, angeblich wegen Mangels an Platz, wo sie waren.

Mit dem Platzmangel hatte es ja wohl insofern seine Richtigkeit, als die schönsten Wandflächen und im besten Lichte zur Schaustellung von Tapetenmustern dienten.

Feuerbach schreibt über seinen Besuch im Glaspalast:

München, 25. September 1876.

„— Etwa eine Stunde war ich gestern in der Ausstellung. — Die beiden Bilder fangen in Haushöhe an. Die Amazonen wirken trotzdem. Das Symposion mit den feinen Halbschatten geht verloren und es stört nicht mehr, daß ein architektonisches Dreieck mit der Inschrift Köln bis zu den Füßen Agathons hereinragt. — Von der turmhohen Galerie gesehen hängen die Bilder etwa so weit, wie der Köchertzwinger von unserer Wohnung, und man sieht sie zugleich tief unter sich; schlimm für solche, die Schwindel haben. Ich ärgere mich nicht mehr, denn selbst Raphael müßte anders malen, wenn er turmhoch gehängt wird.

Der Hintergrund des Wernerischen Bildes ist Gold; es hat die Länge wie von uns zum Spittler Tor. Dann kommt eine Flucht durch schwarze Deckentücher magisch erleuchteter Kabinette. Piloty ganz ordinär; gegenüber (mit dem Zettel der 1. Medaille), zwischen Lenbach und Richter mein Studienkopf. Lenbach hat noch das beste, nur ist es gar so künstlich raffiniert und absichtlich. Der Studienkopf, trotz seiner Bescheidenheit, hält sich. Dann kommt Lindenschmidts Adonis — geradezu lächerlich. Daneben Iphigenie, nur um ein Bild zu hoch, aber von kompletter Wirkung. Dann das Zimmer mit den drei Makart. Ich bin geradezu erschrocken, wie zwei Jahre einen Künstler ruinieren können. Besäße ich die Bilder, ich würde sie nicht aufhängen; es ist gar kein Kolorit mehr und so formlos und ungeschickt! Wo das hinaus soll, weiß man nicht; ich kann mich wenigstens noch vervollkommnen, aber da hört mein Maßstab auf. Dunkle Schwärze und rotangeglühte Gegensätze. Bodenmüllers Heiratsschlachtbild hat die 2. Medaille. Einige gute Landschaften, unter andern Böcklins bekanntes Meerbild.

Mein einziger Fehler ist, daß ich auf so barbarische Distanzen nicht präpariert war.

— Es ist gut, daß ich nun alles gesehen habe. Als Dekoration stören meine großen Bilder wenigstens nicht und die andern zwei sichern mir wenigstens ein anständiges Debüt. Makart gehört zum schwächsten, selbst Werner mit aller Brutalität ist mir lieber, nur sind das Bilder, die keinen dauernden Erfolg und Kunstwert haben.

Die Industrie ist mit Geschmack aufgestellt.

Eines aber ist sicher, daß die Wiener Verfolgung ganz falsch am Platz war, den Leistungen ihrer Koryphäen nach. Ehe man Steine auf andere wirft, sollte man sich selbst erst genau im Spiegel betrachten." —

Bologna (5. Oktober 1876).

— „Ich habe meinen Plan verändert und kehre morgen die kurze Strecke wieder nach Venedig zurück, um dort bis Ende des Monats zu bleiben. Hier ist es noch zu heiß und die weiche Seeluft hat mir so gut getan. Auch habe ich in Rom vorderhand nichts zu tun. —

— Passini und Ruben sind auch in Venedig.

— Da ich in Rom bestimmt wissen muß, was ich eigentlich zu tun habe, so ist dieses Intermezzo das beste. Ich denke nach und habe Ruhe.

— Alle Erkältung hat sich in Venedig sofort gelöst." —

Venezia, den 24. Oktober 1876.

„Nach einigen kalten Regentagen ist wieder herrliches Wetter und das Meer funkelt.

Obgleich mir durchaus nicht iphigenerisch zumute ist und man Iphigenien nicht wie den Wein auf Flaschen ziehen kann [1]), werde ich einige Leinwanden daraufhin in Rom präparieren. Bei allen Bestellungen seit hunderten von Jahren wartet der Besteller, bis der Künstler Zeit und Gelegenheit zur Vollendung findet. Das ist unser Fall und Du hast ja bereits in diesem Sinne geschrieben.

[1]) Es war von zwei Seiten der Wunsch nach dem Besitz eines Iphigenienbildes laut geworden.

Im Frühjahr, wenn ich Mittel habe, komme ich auf sechs Wochen hierher, da ich ein Bild für hier im Kopfe habe: Ein Konzert.

— Da ich bei jedem Witterungsumschlag die noch vorhandene Neigung zum Husten verspüre und erst die Zeit sie verschwinden machen wird, und Ruhe vor allem nötig ist, so ist an die Wiener Kalkluft nicht mehr zu denken. Den Urlaub sollen sie bezahlen, dann Neujahr in höflichster Form Entlassung. Es könnte mein Grab werden. Den großen Prometheus will ich ihnen als Staffeleibild vollenden, so glaube ich, alles getan zu haben, was nach einer so schmählichen Behandlung am Platz ist[1]).

Photographien zur Iphigenie benützen, ist nichts, sie muß nach dem Leben auf die Leinwand nachempfunden werden, nur so kommt der Hauch hinein.

Was Heirat anbelangt, so ist das, was man in Deutschland Vermögen nennt, für mich nichts. Entweder Reichtum (allein welche Erziehung dann!) oder nichts.

— Ich bin nun drei Wochen auf Marmor unter großen Hallen herumgegangen. Das beruhigt und das habe ich gewollt. Die deutsche Engbrüstigkeit taugt nicht für künstlerische Seelen; es schnürt ein und bietet doch nichts für das Opfer. Das Tendenziöse der dortigen Kunst kommt vom Mangel an Anschauung; die Kunst ist ja nur das Spiegelbild der Umgebung in der Seele, sei sie nun groß, oder wie gewöhnlich klein."

Venedig (27. Oktober 1876).

— „Das Wetter war und ist so prachtvoll, und ich fühle mich so wohl und kräftig, daß ich geblieben bin und noch etwa 14 Tage bis zum Beginn der Winterregen bleiben werde. Es denkt sich gut hier und Rom ist doch nur bei sofortiger Arbeit genießbar.

Den Moment des Wohlseins zu genießen, ist auch eine Kunst.

Für mein späteres Venetianerbild ist alles engagiert und präpariert.

---

[1]) In Wien war bis zu dieser Stunde noch nichts in Feuerbachs Angelegenheiten geschehen.

— Erst jetzt habe ich mich gefunden. Der lange Aufenthalt in Oesterreich mit seiner L . . . kunst und seiner stil- und würdelosen Konfusion hat mir sehr geschadet und es darf nie mehr sein, sondern nur auf kurze Zeit.

Dein und mein Porträt werde ich dann in Nürnberg, ehe die Hitze kommt, vollenden. . . ."

Venezia, den 1. November 1876.

— „Was mich noch hier hält, ist, daß ich mit der Einteilung meiner Arbeiten noch nicht im Klaren bin; auch wäre es mir erwünscht, wenn ich nicht zu lange im Unklaren bleibe, was ich allenfalls noch zu erwarten habe, da ich meine Mittel nicht unnötig zersplittern und erst handeln will, wenn ich Kapital habe ꝛc.

Beiliegend ein kleiner Entwurf des venetianischen Bildes; schicke mir ihn im nächsten Briefe wieder. Was am Figürchen rechts an die Cäcilia erinnert, kommt mit dem nach der Natur Empfinden ganz weg. Die Frau rechts hat Pause, die links spielt pizzikato mit gesenkter Violine, hinten Viola und Bratsche. Der Engel unten am Fuße der rechten Figur sitzt höher. Architektur weiß mit Gold, hinten Luft. Die Figur rechts Goldbrokat, die Bratschen Purpur und Dunkelviolett.

Es kommt nun alles auf eine vernünftige Einteilung an und damit werde ich bei ruhigem Denken bald fertig sein, dann kann ich auch den Reisetermin bestimmen.

Ich möchte nur um Gottes willen nicht mehr aus übertriebenem Kunsteifer in mißliche Lagen geraten, die dann von elenden Menschen zum Netzauswerfen benützt werden.

— Es handelt sich hier nicht um ein paar lumpige Francs, die ich etwa ausgebe, sondern um größere Garantie für zukünftige Unternehmungen."

Venezia, den 7. November 1876.

— „Da größere Lokale hier unheizbar sind, habe ich ein kleines Atelier mit Ofen gemietet. Auch da hocken zwei deutsche Maler. Nun sind aber die Malerutensilien hier so primitiver Natur, daß ich weder die rechte Leinwand, noch Firniß finden

konnte. Also fange ich Ende der Woche an, die ausführlichsten Studien zu zeichnen. Gegen Mitte Dezember bringe ich in Rom neben der Iphigenie die ganze Situation präzis auf die Leinwand, die ich dann bis Karneval herbringe und die Hauptköpfe hier vollende.

Wie kompliziert alles wird, wenn man eine Sache richtig und ernsthaft meint! Und doch, was sind solche kleine Miseren gegen eine Wiener Schweinerei?

Aber man sieht daraus, wie absolut nötig für einen reifen Künstler freier Gebrauch der Mittel ist. Anders ließe es sich gar nicht machen.

— Ein Wiener Professor sagte, jeder Angestellte in Oesterreich verkauft seine eigene Haut, die ihm dann stückweise abgeschunden wird.

— Ich bin sehr wohl. — Merkwürdig, die beiden alten Frauen, bei denen ich gemietet, heißen Sorelle Rafaelli."

Venezia, den 9. November 1876.

„Eugens Tod[1]) geht mir mehr als nahe. — Worte des Trostes sind Unsinn. Wenn die Alten sterben, ist es unerträglich, bei den Jungen wird es unheimlich.

Auch ich war nicht weit davon und bin vielleicht noch zu weiteren Schöpfungen aufgehoben worden.

Das Atelier, als zu erbärmlich und klein, habe ich aufgegeben; ich habe die Adresse eines Palastes Rezzonico[2]); ich möchte so weit kommen, Studien und Aufzeichnung hier zu machen, dann im Frühling arbeiten.

Heute hat es leicht geschneit; der Winter ist hier nichts für mich, doch noch geht es an.

Ich möchte Dich auf eines aufmerksam machen, daß es nicht politisch ist, wenn es sich um Verkaufsaussichten handelt, zugleich von noch nicht vorhandenen Bildern, wie das Quartett, zu sprechen. Halte Dich absolut an das Vorhandene, sonst machen sie sich

[1]) Stabsarzt Eugen Heydenreich, ein Neffe von Frau Feuerbach, war, 35 Jahre alt, in Ansbach gestorben.

[2]) [Im Original steht hier und im folgenden meist „Rezonigo"].

an das unbestimmte Zukünftige und lassen das Gegenwärtige laufen." —

Venezia, den 16. November 1876.

„Es scheint, daß nun die Dinge sich wenden. Sie sollen in Darmstadt die Amazonen und in Stuttgart das Symposion kaufen. Ich glaube, daß diesmal es sich klären wird, dann erst kann ich ein neues Leben beginnen, und ich garantiere, daß jedes neue Werk mit Gold aufgewogen wird, ohne alle Dekorationsanstrengungen.

Die Gesundheit ist da, aber die reizbare Empfindlichkeit geht erst in ruhigeren Verhältnissen mit der Zeit weg.

Nach Rom, die weite Reise, habe ich vorderhand keine Lust. Ist einmal Klarheit eingetreten, dann weiß ich, was zu tun und zu lassen ist. Die zeitweilige Untätigkeit tut mir gut. Ich lese viel in italienischer Sprache und schlafe viel.

Im Palazzo Rezzonico am Kanal Grande (ein Miniatur-Würzburger Schloß) habe ich drei saalartige Zimmer, jedes mit steinernem Ofen, gefunden. Miete mäßig, Gondelanfahrt, zehn Minuten von der Luna zu Fuß[1]).

Mit den Modellen habe ich Schwierigkeiten, wie das immer ist, wenn die Leute einen noch nicht kennen. Ich habe nichts abgemacht, da ich im März doch alles wieder finde, und was jetzt eine verzettelte Wirtschaft wäre, wird nach Regelung meiner äußeren Verhältnisse ein positives, ruhiges Schaffen werden. Jetzt würde ich fieberig arbeiten, und das darf nicht mehr sein." —

Venedig (23. November 1876).

„Ich bin wohl, nur noch sehr empfindlich. — Zur langen Eisenbahnfahrt habe ich mich noch nicht entschließen können. Ist ja auch nicht nötig.

Du kannst in der Bildersache nichts tun; ich fürchte, sie ziehen mich sechs Monate herum und endigen mit leeren Händen. — So bleibt nichts übrig, als zu warten. Hoffnung auf Anständigkeit in einer so gerechten Sache habe ich die geringste. Das ist auch der Grund, warum ich vorderhand nichts unter-

[1]) Feuerbach wohnte im Gasthof zur Luna.

nehmen kann und mag. Es ist genug geschehen und die Ruhe ist mir jetzt das beste. Kommt nach dem breiartigen Schleim deutscher Kunstpflege ein solider Abschluß, dann wird auch neues Schaffen heranblühen.“ —

Venedig (Ende Dezember 1876)[1]).

„Obgleich ermüdet, will ich heute noch einmal ausführlich schreiben.

Am Neujahrtsag werde ich Schmidt[2]) ausführlich, freundlich und bestimmt schreiben; Antwort kann nach Nürnberg gehen, da ich nicht weiß, wo ich sein werde. Mitte Januar kann ich dann dem Ministerium schreiben. Schmidts Brief ist genau so, wie ich es erwartet und kein Hindernis vorhanden, nicht freundlich zu sein. Ich kann Dir eine Abschrift meiner Antwort schicken. Auch der Passus, daß man alles vermeiden kann, wenn man es weiß, ist mir von Wien her bekannt. Es ist dasselbe, wie jemand die Straße vermeiden wird, von der er weiß, daß ihm ein Balken auf den Kopf fällt, der ihn totschlägt.

Sie sind die Tauben und ich bin der Rabe.

Es ist die alte Fabel vom Fuchse, der durch Unglück seinen Schwanz verloren hat und die jungen Füchse versammelt, um sie zu überzeugen, wie viel besser man ohne Schwanz lebt und sie bittet, die ihrigen abzuschneiden. Genug davon. Ich kann Dir auch in offenem Couvert die Antwort schicken und Du sie dann nach Wien, so spare ich Abschrift. Du wirst zufrieden damit sein.

— Ich mache Dich darauf aufmerksam, daß Du hier und da, wie in den letzten zwei Briefen, ein merkwürdiges Talent hast, einem das letzte Haar von Männlichkeit auszureißen. Es ist das um so leichter, je klarer ich mir des Abgrundes von Barbarismus bin, in dem ich leben muß. Im Augenblicke, wo ich noch lebendig und die besten Werke nur eines Kaufes bedürfen, da sie noch nicht verbrannt sind, halte ich Zaghaftigkeit unsererseits für einen Faktor unserer Feinde.

[1]) Hier scheint eine Brieflücke.

[2]) Oberbaurat Friedrich Schmidt war inzwischen Rektor der Akademie geworden. Schmidts Schreiben an Feuerbach und des letzteren Antwort fehlen im Nachlaß.

Daß Du im Geheimsten dennoch den Wunsch hast, mir die sogenannte großartige Wiener Stellung erhalten zu wissen, ist mir bekannt, nur möchtest Du nicht die Verantwortung übernehmen.

Du vergißt dabei, daß meine Bedingungen derart sein würden, daß sie schwerlich akzeptiert werden, und wenn sie akzeptiert würden, hielten sie sie nicht, wenn sie mich haben und ich kann dann noch einmal von vorn anfangen.

Mein klarer Brief an Stremayr ist nicht erledigt, er ist vermuschelt und versandet und in Wien ist alles beim Alten. Genug davon, ein langer Darm von Verhandlungen wird beginnen in aller Höflichkeit und die kostbare Zeit verrinnt in ruhelosem Nichts. Gottlob, daß ich so viel geschaffen, daß alle Schande der Mitwelt bleibt.

Nimm hier nichts übel, es wäre Zeitverlust; ein Maler kann auch einmal ein wahres Wort sprechen.

Sorge, daß Paris im Goldrahmen ist [1]). Wegen der Preise sage ihnen, daß meine Gesundheit mir nicht gestattet, mein letztes Kapital zu verschleudern, daß ich aber jedem festen Angebot ihrerseits unparteiisch Rechnung tragen will.

— Ich habe in diesem Briefe kaum die Hälfte ausgesprochen, wie ich denke, weil ich müde bin; willst Du meine Wiener Bedingungen wissen, so kann ich sie im nächsten Briefe schicken, die Folgen stünden dann allerdings in höherer Hand.

Es bedarf keiner Antwort weiter auf diesen Brief — in der Politik ist noch mehr Konfusion." —

1877.

Vendig, 1. Januar 1877.

„Zugleich mit diesem gehen die Wiener Briefe (Entlassung 2c.) ab. Genug davon, jetzt kann ich wieder anfangen Künstler und Mensch zu werden.

---

[1]) Es schwebten Verkaufsverhandlungen über das Urteil des Paris und verschiedene andere Gemälde.

— Ich habe ein großes Bild, „eine Passion“ hier komponiert [1]).

Obgleich deutsche Damen neben mir täglich die C-moll von Mozart spielen und Venedig manchmal langweilig ist, so ist und war das Wetter so paradiesisch und die Luft ist mir so gut, so gut bekommen, daß ich diesen milden Winter segnen muß. Ich huste so viel wie ungefähr alle Leute um mich herum und das geht alles fort im Frühjahr. Fieberig war ich nur einmal, als mit Wittmann Wien wieder herantrat, also Aufregung und Alteration.

— Den Wienern ist diese Lektion gesund, Tragweite und Folgen gehen weiter, als Du heute sehen kannst.

Wenn man doch endlich aufhören wollte, von der herben Keuschheit meiner Bilder zu reden; sie sind alle weich, und bloß weil niemand die Form sieht und alle an breiartig knochenlose Mollusken gewöhnt sind, stehen sie mit offenem Maule davor. Weil dann die großen liederlichen Malereien und Schmierereien billig abgehen, deshalb ist alles zu teuer, was wahr, echt und gewissenhaft ist.

Nach Rom will ich später nur auf kurze Zeit; ich möchte es ganz aufgeben; schlechte Kunstkaserne u. s. w. — Ich möchte wieder hierher und den deutschen Frühling hier abwarten.“ —

Venedig, 31. Januar 1877.

— „Mir scheint, daß der Hauptzweck, die Gesundheit betreffend, erreicht ist. Der größte Teil des Winters liegt hinter uns und bei mir hat sich nichts verschlimmert; mehr braucht es nicht. Schonung im Sommer; dann, im Herbst, können die gewohnten Arbeiten angehen.

Was auch von und in Wien geschwatzt wird, glaube nur, daß meine ruhige, männliche Abweisung ihren Eindruck nicht verfehlt hat. Hier war a b s o l u t nichts anderes zu tun.

Die Darmstädter Affäre verstehe ich nicht.

— Wenn sie überhaupt niederkommen, wird es eine Maus

---

[1]) Der Aufenthalt ist unbekannt.

sein. Schließlich muß eben diese Maus zweckmäßig eingeteilt werden. . . .

Der Markusplatz ist in einen offenen Tanzsaal umgewandelt, da soll nächste Woche bis nach Mitternacht im Freien getanzt werden. Ich habe geglaubt, daß die Narren nur in Deutschland gedeihen, ich sehe aber, daß es auch hier solche gibt. Man lernt alle Tage etwas.“ —

Venedig, 2. Februar 1877.

„So geht es nun fort, immer dasselbe Lied [1]). Die Sorge scheint das Licht zu sein, um das man so lange zu kreisen hat, bis man darin verbrennt. Deutschland, das Land der gerühmten Schulbildung, hat also keinen Platz für einen seiner Besten, der zugleich auch ein anständiger Mensch ist.

Ich lebe in wirklicher Sorge. — Ich mache mir keine Illusionen mehr, seitdem ich den erbärmlichen Geist unserer Zeit begriffen habe.

— In Wien hätte ich auch in Aerger und Sorgen leben müssen; hier begafft mich wenigstens niemand und ich kann es allein tragen.

— Das Groß- und Dicktun mit Talenten und Genies ist Mode und dann, wenn es darauf und darangeht, ist niemand da. Immer dieselbe Leier jahraus, jahrein. Wittmann sagte, wir leben im Jahrhundert der Kunstschwätzer.

— In Kultur-Jahrhunderten sind die Nationen an der Kunst hinaufgeklettert, jetzt soll der Künstler herabsteigen, um verstanden zu sein.

— Die Leute sollten sich damit begnügen, Schweine im Leben zu sein, sie sollten die Schweinerei nicht auch noch von der Kunst verlangen.“ —

Venedig, 22. Februar 1877.

— „Der Kreditbrief [2]) und Korrespondenzkarte sind heute früh gekommen.

---

[1]) Die Ausstellung von Gastmahl und Amazonen in Stuttgart und Darmstadt war ohne Resultat verlaufen.

[2]) Für Rom.

— Dienstag oder Mittwoch reise ich. — Die Mietverhältnisse werde ich in Rom gleich erfahren; ist es noch ein Jahr, dann nütze ich es aus, unterdessen geschieht viel.

Ueber Wien habe ich nochmals auf das unparteiischste nachgedacht, alles erwägt, pro et contra. Es war Ehrensache, abzutreten; die Zukunft wird es beweisen." —

Bologna, 2. März 1877.

— „Ich bin vorgestern abend ziemlich verfroren und unbehaglich hier angekommen.

— Bleibt das Wetter so kalt, dann gebe ich bis zum Herbst die Römerfahrt auf. Die Waggons sind nicht geheizt und auf jeder Station stehen die Türen offen, das taugt nichts für eine 14stündige Abend- und Nachtfahrt. Ich würde in Venedig warmes Wetter abwarten und dann zu Dir kommen. Es wird das beste sein. Ich habe den Winter nun beinahe hinter mir und möchte nicht noch zum Schlusse alles verderben.

— Nächsten Winter, wie ich ganz wohl und stark bin, werde ich eine große Tätigkeit entwickeln.

Es wird Dir auch recht sein, wenn ich jetzt mit Rom nichts forçiere; ich habe den besten Willen, das Richtige und Vernünftige zu tun.

Wenn ich den orientalischen Bandwurm betrachte [1]), so kommt mir mein Leben weniger verfehlt und zerstückelt vor, obgleich wir bei weniger Ernst und Idealismus jetzt sicher besser daran wären." —

Bologna, 5. März 1877.

„Ich habe soeben lange vor der Cäcilia gesessen. Es ist ein Friede in dem Bilde, den wir unruhigen Modernen weder nach außen noch nach innen erjagen können. Wir gehören und kommen in die Rumpelkammer.

Ich habe hier abends nette Gesellschaft gehabt. Ich kann mich nicht entschließen, jetzt noch die weite Reise nach Rom zu machen, um dann in sechs Wochen die noch weitere nach Deutschland anzutreten; es kommt mir wie Unsinn vor.

---

[1]) Den russisch-orientalischen Krieg.

— Bis Herbst hat sich manches geglättet und ich mache dann den Winter eine Reihe von Werken wie früher. Ich will morgen auf einen Tag nach Padua und dann erwarte ich in Venedig ruhig die wärmere Jahreszeit.

In Nürnberg möchte ich absolut Dein und mein Porträt als wirkliche Kunstwerke malen, es muß sein und läßt mir keine Ruhe.

— Die letzten Zeiten waren zu unruhig, als daß man sich gleich wie ein Schuster an die Arbeit setzen konnte. Die Hetzerei in den letzten Jahren hat mich so gewöhnt, daß ich die Reise nach Rom aus übertriebenem Pflichtgefühl unternommen hätte. Nun kommt noch die unfreundliche Jahreszeit dazu, die sich dann rasch in Hitze verwandeln wird. Meine Gesundheit scheint gut zu sein und das ist die Hauptsache.

Die alte Bologneserschule ist schlecht, es sind akademische Modell-Techniker. Wenn doch die Modernen eine Lehre daraus ziehen möchten, daß alles auf der Welt schon mehrmals dagewesen ist, alle Erscheinungen sich wiederholen, so daß man mit mathematischer Bestimmtheit sagen kann, wer bleibt und wer in die Rumpelkammer kommt." —

Venedig, 8. März 1877.

„Hier ist ewiger Sonnenschein und Sommer.

— Ich habe drei große Aquarelle fertig und mache noch zwei, als Vorlage für Bestellungen; sie überschreiten nicht Salonmaß.

— Durch die elenden kleinen deutschen Verhältnisse ist mein Geist wie eingeschnürt und ich habe allen Glauben und Größe verloren.

— Die wenigen idealen Kräfte jagen sie hinaus und tanzen um das goldene Kalb der Mittelmäßigkeit und dabei wird immer fortgegeigt und musiziert und Kaiserjubel zu jeder Zeit.

— Man findet mich wohlaussehend, und wenn ich mich unwohl fühle, so ist es nur die unerträgliche Einsicht in alles Falsche und Unnötige und der Druck, der auf allen besser gestimmten Seelen liegt." —

Venedig, 9. März 1877.

— „Warum jetzt Emiliens Märchen herausgeben?[1]) Lassen wir die Toten ruhen, es ist genug, daß ich mich mein ganzes Leben lang prostituieren muß. Ich verstehe gewisse Sachen gar nicht mehr.

Ueber die Bilderangelegenheiten schweige ich absichtlich. Ich befürchte eine unrichtige Antwort und Aerger. Früher wenigstens konnte ich mich im Anschauen an meinen eigenen Sachen stärken, jetzt hängt alles in der Luft und ist auf die Dauer nicht erträglich. Was ich aufnehme, ist eine Belastung meiner Rechnung, ich mache ein Loch auf, um das andere zu stopfen. So gehen Wochen und Monate hin und die Menschen bleiben dumm, wie immer.

Antworte nicht hierauf, ich bin seit einiger Zeit zu verstimmt.

— Ich war hier sehr vorsichtig und hoffe nicht, daß je ein Rückfall zu befürchten ist. Ich bin von Haus aus zu gut organisiert gewesen.

— Der Winter hier war über die Maßen günstig."

Venedig, 12. März 1877.

— „Das Wetter ist schön und kalt. Ich habe eine gute Wohnung, bin ganz wohl und bleibe etwa bis Ende April. Es ist das Beste so. Nächsten Winter bin ich der Alte wieder. Viele graue Haare sind da. Ich mag an gar nichts mehr denken und schreiben.

Ein ehemaliger Schüler, Herr Tenschert, ist mit einem kleinen Stipendium hier auf der Durchreise nach Rom. Er ist sehr vernünftig und richtig und ich sehe ihn alle Tage." —

Venedig, Ostersonntag, 1. April 1877.

„Auf unserer Riva ist es bereits Sommer. Seit einigen Wochen arbeite ich und will noch die Fassade eines Palastes nach der Natur malen.

Seit acht Tagen ist und war halb Wien hier; Eitelberger und Frau zc. Ich habe nur einen Professor des österreichischen Museums länger gesprochen. Er findet mich viel wohler als früher,

[1]) Hinterlassene Märchen seiner verstorbenen Schwester.

begreift in Anbetracht meiner Kunst vollkommen meinen Rücktritt und daß die Lücke unersetzbar ist.

— So ist die Welt; das Wahre verkennt man so lange, bis man es auf ewig verloren.

Um jedweden Klatsch zu vermeiden, habe ich in Rom alles bestens geordnet. Die Miete[1]) verfällt 1. Dezember, dann kann ich meinen Entschluß fassen. Schmidt und Nast[2]) haben sehr freundlich geschrieben und sprachen von meiner „werten Rechnung".

Bei Arbeit wird es auch einige Zeit in Nürnberg gehen; es ist eben in Deutschland nichts für uns und wird auch nie besser; die Köpfe sind zu unklar.

Ich lese Goethes Faust im Italienischen. Der Autor[3]) führt in der Vorrede die eigenen Worte Goethes an, wo er, bei der Philosophie anknüpfend, von sich sagt: „Mein solidester Stützpunkt ist stets die Vernunft und der bon sens gewesen." Der Uebersetzer fügt bei: „Wenn das ein Deutscher sagt, so will das viel sagen, aber freilich dieser Deutsche heißt Goethe." —

Venedig, 18. April 1877.

— „Eine Empfangsbestätigung ist nach Wien abgegangen, zugleich die Bitte, mir noch einige Monate Zeit zu gönnen, bis meine Kräfte mir einen Maßstab erlauben, was ich tun kann oder lassen muß; sodann würde Sr. Exzellenz eine präzise Vorlage gemacht werden[4]).

Da ich jedes Wort jetzt schon weiß, ist das eine kleine Sache.

In Wien ist die Sache einfach, das Aufstoßen der Pille hat begonnen, und daß eine vollständige Reaktion zu meinen Gunsten kommen wird und muß, liegt in der Natur der Sache. Ein zweiter Ruf unter liberalsten Bedingungen wird früher oder später erfolgen; dann ist es an Deutschland, darüber nachzudenken, was sie in elendem Schlendrian versäumt haben.

Wenn man eine gute Sängerin hat, muß man sie zu halten wissen, sonst pfeift sie anderwärts.

---

[1]) Die Miete seines römischen Ateliers.

[2]) Feuerbachs römisches Bankhaus.

[3]) Marchese Guerrieri.

[4]) In Angelegenheiten des Plafonds.

Kommt ein Aufschwung meiner Sache in Deutschland, dann kann ich die Wiener um die Finger wickeln.

Vier große Aquarelle sind da, nun mache ich noch eines.

— Mein Weg führt mich täglich zweimal durch den Hof des Dogenpalastes und ich bin dankbar, daß es mir vergönnt war, ein halbes Jahr so schön zu verleben.

— Mein Benehmen den andern gegenüber war hier klug und vorsichtig ohne alle Feigheit, die nicht in meiner Natur liegt."

Venedig, 28. April 1877.

„Das Symposion, in dem ein ganzes Leben liegt, für 30000 Mark zu verschleudern, wie es deutsche Galerien bieten [1]), wäre ein Frevel. Da behalte ich es lieber und bringe die Summe mit kleineren Arbeiten herein.

— 45000 Mark für jedes der großen Bilder müßte doch das geringste Gebot sein. Dann liegt der Schwerpunkt in einer künstlerisch geschickt und liebevoll arrangierten Aufstellung. Die Leute nageln nur auf, und in Berlin haben wir drei Tage daran gearbeitet.

— Ich habe den Tempelbau für das Konzert hier gefunden; so schön, wie überhaupt der Reichtum Venedigs erst mit der Zeit aufgeht.

Anderthalb Stunden im Freien malen, darf ich riskieren.

— Es wird ohne Zweifel das beste Bild, was ich je gemacht, aber es muß in Italien gemalt werden, ob in Rom oder Venedig, das bringt der Herbst.

— Ich bin Venedig dankbar; Ruhe, Stille, Schönheit überall und ich habe mich herausgearbeitet, wie ich es nirgends sonst gekonnt hätte. Die Kosten schlage ich heraus, da ich jetzt bei Kräften bin." —

Venedig, 15. Mai 1877.

— „Ich habe beinahe täglich drei Stunden im Freien ohne allen Schaden gearbeitet — man sieht daraus, daß mir in Wien die Krankheit mit Raffinement beigebracht wurde.

[1]) Von der Nationalgalerie in Berlin war für das Symposion, als vielleicht durchsetzbarer Preis, 30000 Mark in Aussicht gestellt worden.

Ich habe hier mehr gebraucht, weil ich überhaupt nach all den unnötigen Drangsalen einmal leben wollte.

Bis hierher ist alles gut, sonst ist so ziemlich alles nicht gut. In Oesterreich bringen sie einen um und in Deutschland kann man mit der Zeit verhungern. Du wirst jetzt einsehen, daß bei so zweifelhaftem Geschäftsgang eine Frau ohne Vermögen für mich die Hölle auf Erden sein würde. Wenn ich komme, komme ich nur Deinethalb, um eine Zeitlang zusammen sein zu können. Ich bin noch nicht entschlossen.

— Wäre nur ein anständiger Kauf da!

— Der alte Nordmann, Präsident der Konkordia, der dritte jetzt aus unserer Wiener Abendgesellschaft, hat mich hier aufgesucht und mich animiert, eine Insel im Iseosee mit Klostergebäude, Park und Weinberg zu kaufen; zehntausend Francs ist der Preis; sie liegt im schönsten Teile des Sees, der Stadt Iseo gegenüber.

— Kommt mir etwas Glück, fahre ich hin — und handle vielleicht.

— Die ersten Monate in Venedig war ich sehr, sehr wackelich, dann zusehends bin ich täglich normaler und freier geworden und jetzt, wenn etwas sorgenfreies innerliches Glücksgefühl kommen wollte, kann ich als gesunder Mann wieder in der Kunst von vornen anfangen."

Venedig, 18. Mai 1877.

— „Kommende Woche werde ich fertig und kann reisen.

— Den kleinen Umweg über Brescia mache ich und setze mich in Iseo mit einem Notar in Verbindung und behalte Hand darauf. Kommt es zum Kauf, dann will ich auf der Insel begraben werden; ich habe heute folgende Grabschrift gedichtet:

Hier liegt Anselm Feuerbach,
Der im Leben manches malte.
Fern dem Vaterlande, ach!
Das ihn immer schlecht bezahlte."—

Venedig, 23. Mai 1877.

„Freitag nacht fahre ich und bin Sonntag gegen 8 Uhr abends in Nürnberg. Ich halte mich diesmal nicht auf, sondern sehe Iseo auf dem Rückweg. Es ist mir nicht inselhaft zu Mute.

— Oktober kann ich hier ein eingerichtetes stilles Atelier inmitten eines großen Gartens voll Rosen haben. Es ist die Hälfte so groß, wie das römische, aber für das, was die nächste Zeit gemacht werden soll, groß genug.

Das Atelier hat der Orientmaler Müller, den sie nach Wien berufen; nicht in meine Stellung, denn er muß Schule geben. Ein Virtuos auf der G-Saite.

Ich habe viel gelernt hier, was sich zeigen wird. Wien habe ich vergessen.

Das schillernde Pfauenkleid der modernen Richtung, die immer, trotz aller Virtuosität, an Tapeten erinnert, würde sich für meine Gestalten nicht anpassen. Ich habe die Hoffnung noch nicht ganz verloren, daß es nicht auch so gehen könnte.

Es wimmelt hier von Bekannten. — Auf Wiedersehen.

Dein Anselm."

Feuerbach traf am 28. Mai, im ganzen in gutem Wohlsein in Nürnberg ein. Bald aber schienen die Wirkungen des veränderten Klimas sich nachteilig geltend machen zu wollen. Ein heftiger Katarrh begann sich einzustellen, und schon glaubte die Mutter sich mit dem Gedanken eines abermaligen Ortswechsels vertraut machen zu sollen. Bei der an Aengstlichkeit streifenden vorsichtigen Lebensführung, die Feuerbach einhielt, in Verbindung mit dem Eintritt wärmerer Tage, verlor sich jedoch der Anfall wieder, und sein Zustand erregte während seines übrigen Aufenthalts keine weiteren unmittelbaren Besorgnisse mehr.

In seiner Wohnung an der Rosenau, mit entzückendem Ausblick auf Burg und Tor, Graben und Anlagen, besaß er ein Heim, ganz nach seinem Herzen; er fand Freunde und warme, ernsthafte Verehrer seiner Kunst und selbst ein offizieller Akt der Auszeichnung erfolgte von seiten der jüngeren Künstlerschaft

Nürnbergs, die ihn durch eine Abordnung aus ihrer Mitte in den Mauern ihrer Vaterstadt feierlich begrüßte und dem Wunsch und ihrer Hoffnung Ausdruck lieh, daß der Meister ihren Bestrebungen sein Interesse und seine Teilnahme zuwenden werde.

Kurz darauf wurde ihm ein großer monumentaler Auftrag zuteil. Die Nürnberger Handelskammer betraute ihn mit der Aufgabe der Ausschmückung einer Wand ihres Sitzungssaales im neuerbauten Justizpalast. Außerdem ward ihm von einer Nürnberger Familie die Ausführung der Bildnisse ihrer beiden Kinder übertragen, welche Arbeit er alsbald in Angriff nahm, und mit der erwachten Arbeitslust entstand daneben noch das vorgeplante Bildnis der Mutter.

Von diesen Nürnberger Arbeiten gehört das Bildnis der Mutter, was Feinheit der Auffassung und durchgeistigte Innigkeit des Ausdrucks betrifft, zu den liebenswürdigsten Werken des Künstlers. Der Wunsch, von ihr, als dem Wesen, das er mehr wie alle andern verehrte, der Welt ein würdiges Abbild zu hinterlassen, hatte ihm bei der Arbeit die Hand geführt. Eine geradezu rührende Anspruchslosigkeit, Schlichtheit und Ruhe spricht sowohl aus Haltung, wie Vortrag des Bildes. Bei dem geschlossenen harmonischen Gesamteindruck mag man es dabei leicht übersehen, daß es nicht eigentlich streng durchgebildet ist. Die Besorgnis, durch ein Mehr der Ausführung das in guter Stunde glücklich Erreichte möglicherweise zu gefährden, ließ den Meister wohl zögern, nochmals Hand an das Bild zu legen.

Weniger anziehend und als Porträtwerk weniger hervorragend ist das Bildnis der zwei Kinder. Die beiden Gestalten, Knabe und Mädchen, sitzen in einfach traulicher Stellung im Freien. Grün und Blumen bilden Hintergrund und Umgebung. Nichts stört in dieser Richtung den gefälligen Eindruck; nur beeinträchtigt eine fast ans Harte und Leere streifende Art der Formgebung, in Verbindung mit einem kühlgrauen, überlichten Grundton, mit einem Worte eine gewisse Stimmungslosigkeit, die Gesamtwirkung des Bildes. Der Künstler, im Bannkreis der monumentalen Vorstellungsweise befangen, ist bestrebt, mit möglichst knappen Mitteln aus der zufälligen menschlichen Erscheinung

das schlechtweg Notwendige, künstlerisch Wesentliche im Sinne des Stilvoll-Einfachen herauszulösen. Dies führte ihn über die bescheidene Natur seines Gegenstandes etwas hinaus. Das Portraitbild, das nicht als Träger einer außerhalb seines Rahmens liegenden Idee, sondern als der künstlerische Widerschein einer ganz bestimmten, in sich beschlossenen und auf sich selbst beruhenden Persönlichkeit wirken soll, verlangt ein intimeres Eingehen in die Besonderheiten der Erscheinung. Möglich indessen, daß der Künstler, durch die Aussicht auf eine ihn endlich wieder voll und ganz ausfüllende Tätigkeit, für eine solche Arbeit augenblicklich der geeigneten Stimmung und der inneren Ruhe und Sammlung entbehrte.

Zeitiger als je zuvor, schon in der ersten Hälfte August, drängte es ihn zum Aufbruch nach dem Süden. Sein Weg führte ihn über München. Aussehen wie körperliches Befinden ließen in keiner Weise mehr erraten, welche schwere Krisis er überstanden hatte. Auch geistig fühlte er sich vollkommen frisch und zu erneuter Tätigkeit angeregt. Nach allem zu schließen, stand das Kaiser Ludwigsbild bereits fertig vor seinem geistigen Auge. Ausdrücklich gedachte er dieses Auftrags als einer heitern Aufgabe, die ihm zu besonderer Freude gereiche, obwohl er sie mehr als Ehrensache betrachte, da der dafür ausgesetzte Preis eben hinreichen werde, neben dem Lebensunterhalt die sich an die Herstellung des Bildes knüpfenden hohen Auslagen zu decken. Erwuchs ihm also aus diesem Auftrag zunächst nur eine große Arbeit und keine nennenswerte Erleichterung, so erschien das bisherige Schicksal seiner großen Bilder noch weniger dazu angetan, ihn innerlich zu heben. Sie hatten inzwischen ganz Deutschland durchwandert, ohne zu einem greifbaren Erfolg geführt zu haben, und befanden sich eben auf dem Weg ins Ausland zu einer Ausstellung in Gent. Trotz alledem blickte er guten Mutes in die Zukunft und so gestimmt trat er folgenden Tages die Weiterreise nach dem Süden an.

Er schreibt aus

Botzen, 16. August 1877.

„Ich sitze in einem freundlichen Zimmer bei abgekühlter Temperatur und will einen Gruß schicken.

Auf der Reise ist nichts passiert, als daß in Schwabach eine Dame ein Goldfischchen in einem mit Wasser gefüllten Bierkrug zur Eisenbahn brachte.

In München war alles in einer Stunde erledigt. Eine vorzügliche Gliederpuppe kostete alles in allem 150 Mark und die Leinwand kann ich in drei Wochen haben[1]).

Da in Venedig viele Paläste leer stehen, wurde mir geraten, meinem Spediteur Auftrag zu geben; vielleicht finde ich alles zusammen[2]). Morgen gehe ich hin und kann alles besorgen und dann, falls große Hitze wäre, noch etwa 14 Tage an den Gardasee gehen.“ —

Venezia, den 4. September 1877.

— „Ich war zehn Tage in Bassano an der Brenta. Die Luft, der Wein bei großem Appetit, alles war gut und ich heiter wie lange nicht.

Hier habe ich einen zweiten Schüler vorgefunden und will Dich mit unerquicklicher Wienerei verschonen.

Vor Oktober komme ich nicht zur Arbeit. Rezzonico ist nicht zu erheizen und hat Reflex. — Also besser warten.

— Da die großen Bilder allem Anscheine nach in Belgien wieder nicht verstanden werden, so wollen wir sie bis auf bessere Zeiten auf Lager legen, ich bin meiner Zeit müde.

Nächsten Winter würde ich nur kurz hierher gehen und das Konzert malen.

Diese zehn Tage Land, ohne Gedanken, haben mich so gekräftigt, hätte ich keine Sorgen, ich würde stark wie ein Bauer werden. Keine Spur eines Druckes mehr. Es braucht so wenig, um zufrieden zu sein.

Rom gebe ich auf, denn jetzt wieder die Transporte dorthin gehen lassen, ist Unsinn.“ —

Venedig, 9. September 1877.

— „Ich war wieder unwohl und dies ist die Mahnung zu steter Vorsicht. Ich habe trotzdem eine starke Natur, nur ist

[1]) Beides Anschaffungen für das Nürnberger Bild.

[2]) D. h. Raum, um auch den Titanensturz darin ausführen zu können.

eine Angst, die den Schweiß auf die Stirne treibt, dabei das Unangenehme.

— Sowie ich pekuniär würdig gestellt bin, bin ich gesund, denn so weiß man nie, was physisch, was moralisch ist.

Mein Zimmer liegt hoch und ich sehe das Meer.

— Da der Anstand doch erfordert, zum Abschluß in Rom zu erscheinen, so wende ich einen Teil Oktober daran; die Reise wird mich erfrischen.

Zum Nürnberger Bild habe ich noch volle Zeit, auch will ich mich durchaus nicht abhetzen; kommt es sechs Monate später, wird's auch recht sein für den mit Schreibpulten verstellten Saal. Gesundheit und Ruhe ist das erste, das andere ist sekundär.

— Ich bin jetzt wohl, aber die stete Vorsicht ist langweilig.

Landluft, mit viel Vieh und wenig Menschen, das ist das wahre Leben, da stirbt man dann ohne Konflikte, die das Leben verbittern und nach denen kein Hahn kräht, wenn man tot ist. Keine Maler, nur wenige gute Menschen." —

Venedig, 13. September 1877.

— „Die Reise nach Rom, Ende des Monats, ist in 14 Tagen abgemacht und wird mir nicht schaden. Ich kann einen Ort, an dem ich mir Ehre und Namen errungen, nicht wie ein Dieb in der Nacht verlassen. Im Gegenteil wird es mich beruhigen und ich lasse Auftrag zurück, wegen später, für ein Atelier, in dem man die Titanen machen kann. Zurückgekehrt, finde ich alles hier vor und beginne mein Bild mit künstlerischer Ruhe, ohne Rücksicht auf Zeit und Verhältnisse, und führe es so weit ich kann.

— Die Hauptsache ist, an die Sache zu denken und alles andere zu vergessen suchen.

— Ende dieses Monats wird auch endlich das Atelier von Müller frei. Es hat mich Ueberwindung gekostet, in die abgetragenen Kleider eines andern zu schlüpfen, aber ich habe guten Ofen und Bedienung.

Hätte ich für meine römischen Kämpfe nur einen Schatten von Zuversicht und Vorteil errungen, ich würde Rom nie aufgegeben haben." —

Florenz (16. September 1877).

— „Ich fahre erst heute nacht nach Rom. Ich bin mit Absicht hier geblieben, da ich mein eigener Arzt sein muß und ich Ruhe und Stille sehr bedarf; so habe ich mir noch einmal die schönen Sachen alle angesehen. Gestern die Grabmäler der Mediceer. Es ist unbeschreiblich, der Eindruck, wenn man selbst zu bilden versteht.

Finde ich Rom voll Lärmen und Geschrei, so besorge ich das notwendige und reise ab. Ich fühle mich innerlich angegriffen nach allen Seiten hin. Da meine Produktion so rapid ist, wenn der Augenblick da ist, so gibt es ja bei mir keinen Zeitverlust.“ —

Rom den 25. September 1877.

„Zwar nicht in Ithaka, doch in Rom, bin ich vor etwa zehn Tagen schlafend angekommen.

Hier ist alles wohl organisiert und stimmt auf das Haar mit dem diesjährigen Programm.

Behalte mir ein ausführliches Schreiben in etwa drei Wochen vor.

Heute freundliche Grüße, damit Du nicht länger zu warten hast.“

Rom, 27. September 1877.

„Seit Montag war ich hier in so großartig ruhig klarer Stimmung, daß ich den heutigen Tag Dir widmen wollte, und es würde ein Brief geworden sein, wie Du ihn im Leben noch nicht gelesen hättest. Nun ist Dein Brief dazwischen gekommen und es sind mir gegen mein und Deinen Willen die häßliche Gegenwart und Menschen so nahe gerückt, daß ich eine elegischere Stimmung erst abwarten muß. Daher heute nur kurz folgendes: Es ist Ordre gegeben, ein kolossales Atelier für die Titanen zu mieten, gleichviel ob jetzt, oder längstens nächsten Winter, unter der Bedingung, daß Du den Winter mitkommst und hier bleibst.

Es ist alles in bester Ordnuug; hundert Handzeichnungen und zehn Bilder in den verschiedensten Größen, jedes wert ausgeführt zu werden, sind vorhanden.

— Ich reise morgen (Freitag) nacht nach Venedig ab.“ —

Venedig, 3. Oktober 1877.

— „Ich bin Samstag Abend ganz passabel hier angekommen und bin bis Mitte nächster Woche mit allen Arrangements fertig.

— Die Wiener Sache hat sich auch vereinfacht, indem ich beginnen kann, sowie das Lokal vorhanden; Auftrag ist gegeben. Dann muß ich neue, den Umständen angemessene Kontrakte machen und die Ablieferungszeit etwa in sieben Jahren ansetzen zc.

— Es ist mir sehr wert, daß ich die Courage hatte, nach Rom zu gehen.

— Das römische Atelier habe ich aufgegeben, da es viel zu staubig ist."

Venedig, 5. Oktober 1877.

— „Es geht jetzt rasch voran. Morgen ziehe ich in die Wohnung und Montag ins Atelier. Das weitere gibt sich von selbst.

Ueber Rom und Verstimmung ist nicht zu reden. Um 7 Uhr morgens angekommen, war um 12 Uhr mittags alles geordnet, praktisch und geistig. Vielleicht genießen wir nächsten Winter die Früchte.

In raschem Ueberblick hat sich mir dort mein Wirken vorgestellt und ich mußte mir sagen, daß meine Irrtümer Stecknadelköpfe auf einer Kegelkugel sind. Ich habe ein inneres Glücksgefühl gehabt, daß ich so treu in meiner Welt geschaffen habe, enfin, ich war mehr wert, als ich jetzt bin.

— Die Nürnberger Sache schreibe ich jetzt in sechs Monaten präzise hin [1]), dann aber nichts mehr derart und — keine Ausstellungen mehr. Nach allen Vorkommnissen wäre es eine Schande.

— Eine Frau ohne Vermögen ist ein Unsinn und so hoffe ich fest, daß wir einen Winter in Rom sein werden, es lebt sich leichter, denn jede Aussprache zu richtiger Zeit ist tausend Mark wert. Die andern Herren und Damen der jetzigen Zeit haben auch das Glück nicht erfunden, das glaube mir.

[1]) Das Kaiser Ludwigsbild.

Die Gesundheit geht so; heiter kann man für Augenblicke sein und das muß der Vernunft genügen." —

Venedig, 1. November 1877.

— „Ich will Dich heute und während Deines Heidelberger Aufenthalts mit langen Schreiben verschonen, umsomehr, als hier alles ausgezeichnet geht. Es wird die nächste Zeit lehren, daß Wien ein Zeitverlust und Schaden war.

Herbeck ist vor einigen Tagen mit 46 Jahren in Wien gestorben; den haben sie also glücklich umgebracht. Ich lebe und, was besser ist, ich kann arbeiten."

Venezia, 18. November 1877.

— „Hier sitzen die Leute wieder abends auf San Marco im Freien und ich schreibe dies bei offenen Fenstern.

Wegen meiner Gesundheit sei außer Sorge. Jetzt, wo ich die Wiener Mörderbande los bin, wo meine Verhältnisse normal zu werden beginnen, wüßte ich nicht, warum ich nicht kräftig und gesund sein sollte. Das venetianische Amphibienleben ist mir gut bekommen.

— Obwohl aktuell untätig, bin ich geistig sehr tätig und habe mir alles gut ausgedacht.

— Auf der Brücke S. Moisé habe ich vor etwa 20 Jahren zum erstenmale meiner Poesie, die über Deinem Arbeitstische hängt [1]), begegnet und bin heute noch gerade so frisch und begeistert und das ist gut." —

Venedig, 21. November 1877.

— „Ich habe diesen Monat mannigfach Schmerzen gehabt, hoffe aber, daß ich jetzt, nach der Uebergangszeit, wie voriges Jahr, wohl werde. Es braucht nur Geduld und Schonung.

Bei Aufstellung der großen Leinwand bin ich über die Größe erschrocken, sie hat 25 Wienerfuß Länge, also genau das Plafondbild, nur daß letzteres in die Höhe geht. Die Figuren sind überlebensgroß und 27 an der Zahl. Diese ganze Fläche wird am

[1]) Studienkopf zur Poesie nach seinem venetianischen Modell. Jetzt im Besitze des Herrn A. O. Meyer in Hamburg.

letzten dieses Monats bis auf den letzten Zoll gemalt sein, also in 36 Tagen.

— In der ersten Dezemberwoche geht es in den großen Saal des Rezzonico.

— Ich beginne im Gartenatelier das Konzert und habe Zeit bis zum 15. März, dann habe ich nur noch sechs Wochen nötig, um das große zu vollenden und komme Mai. Beide Ateliers zusammen kosten nicht was das römische gekostet hat.

— Für die Einrichtung des Gartenateliers ist schon jetzt viel geschehen und mit der Zeit wird es noch schöner werden.

Wenn das große Bild an Ort und Stelle steht, werden Dich die Leute auf Händen tragen. Nur ist ein Punkt in der Sache, der vor meiner Ankunft geregelt sein muß.

Da die Arbeit und die Größe des Bildes alles vorausgesetzte Maß überschreiten, so kann weder meine und noch weniger die Ehre der Handelskammer gestatten, daß ich 10000 Mark akzeptiere. Das ist ein Unsinn oder Verbrechen. Mein Wille ist der: Das Bild bleibt mein oder unser Eigentum, und da es bloß lokales Interesse hat, so stelle ich es in der Handelskammer auf und vermache es testamentarisch der Stadt Nürnberg. Den kleinen Vorschuß akzeptiere ich einstweilen als eine Erleichterung der ganz unberechenbaren Kosten und zahle auch den später zurück. Finden sie einen Modus, sei es eine große gutbezahlte Bestellung, oder sonst was, so kann man weiter darüber reden.

Nobler und korrekter kann ich nicht handeln, denn Du selbst, wenn Du einst davor stehst, würdest Dich schämen. Sage einstweilen nichts. In allen Fällen kommen die Nürnberger am besten dabei weg. Ein fürstliches Geschenk bleibt es so wie so, und wenn ich Opfer bringen will, soll es wenigstens ohne Demütigung geschehen." —

Venedig, 14. Dezember 1877.

„Mit diesem Briefe gehen 300 Mark an Dich ab, brauchst Du weitere, so schreibe es.

Mit diesem Monat ist das Bild bis auf Kleinigkeiten vollendet.

Auch hier ist Auftrag wegen des großen Ateliers gegeben; ich würde viel ersparen.

— Ich war seither immer wohl."

Venedig, 22. Dezember 1877.

„Ich benütze einen Ruhetag, um Dir einen Gruß zum Weihnachtsabend zu schicken.

— Ich bin immer wohl und frisch, wie am ersten Tage. Heute über acht Tage schreibe ich den Namen mit der Jahreszahl 77 unter das vollendete Bild. Eine großartige Heiterkeit, die mir im Leben versagt ist, bleibt mir wenigstens in der Kunst.

Schicke mir sofort die Adresse des Wiener Spediteurs, um die große Leinwand auf das rascheste und möglich billigste hierher zu befördern [1]).

Reitmeyer [2]), der beauftragt ist, mir in kürzester Zeit ein Lokal zu stellen, sei es gemietet, gekauft oder aufgebaut, garantiert dafür. Sollte es unerheizbar sein, so würde ich im August, September und Oktober das Mittelstück vollenden; ich kann es machen nach den neuesten Erfahrungen." —

1878.

Venedig, 28. Februar 1878.

„Ich hatte viel notiert, was ich noch schreiben wollte, da ich aber in den ersten Tagen April reisen will, so kann es nun mündlich geschehen.

Anfang Juli will ich gleich das Wiener Bild beginnen, dann habe ich eine Ruhe. Ein kleines Kistchen kommt noch gelegentlich mit vier Marmorpostamenten. Die dazu gehörigen Bronzen bringe ich mit, desgleichen eine Ueberraschung. Zu dem Zwecke bestelle einen Keilrahmen, 2 m 49 cm Länge und 44 cm Höhe.

— Das Maß ist anscheinend extravagant, man muß aber das friesartige Bild sehen [3])."

---

[1]) Die große Leinwand für den Titanensturz lag in Wien bereit.

[2]) Feuerbachs Bankier in Venedig.

[3]) Einzug des Kaisers Maximilian in Nürnberg. Verz. Nr. 660.

Venedig, 14. März 1878.

— „Das Minimum des Symposionpreises ist 50000 Mark, so war es in Wien angesetzt. Werner hat für seine vergoldete Schwarte 80000 Mark erhalten. Ich bin nicht geneigt, mir von Berlin ein Almosen reichen zu lassen, umsoweniger, als ich nicht mehr der arme Mann bin. Für den Plafond ist alles bereit, und sowie ich den Pinsel anrühre, sind 30000 Gulden sicher.

— Konveniert es den Berlinern nicht, so soll das Bild sorgfältig verpackt so lange in Berlin liegen; ich nehme es nach Venedig mit, stelle es auf und lasse ihm noch meine Fortschritte zugute kommen. So viele Zeit habe ich noch neben dem Plafond, es reifen zu lassen für Paris. Auf anderes gehe ich nicht ein. Das Wetter zu Hause ist mir gleichgültig, ich bin ein gesunder Mann.

— Je eher ich wieder nach Venedig komme, desto besser, da der große Saal schwer zu erheizen ist.

— Ich will Mittwoch Nacht reisen. — Ich telegraphiere von München."

Im April, nur sehr kurze Zeit nach Feuerbachs Ankunft in Nürnberg, traf auch

das Kaiser Ludwigsbild

an seinem Bestimmungsort ein und wurde vorläufig in einem Saale des Rathauses aufgestellt.

Dieses Gemälde ist strenggenommen das einzige, nicht aus eigener und freier Wahl des Gegenstandes hervorgegangene Werk Feuerbachs; es ist zugleich das einzige, dem engeren Wortverstande nach als wirkliches Historienbild zu bezeichnende Gemälde von seiner Hand, in dem Sinne, daß es einen rein äußerlichen, geschichtlich beglaubigten Vorgang, eine sogenannte Staatsaktion schildert.

Es liegt ihm das Thema zugrunde: Kaiser Ludwig der Bayer erteilt dem Nürnberger Kaufherrenstand Privilegien für freien Handel und sicheres Geleite.

Der Vorwurf an sich, als Aufgabe für die bildende Kunst betrachtet, erscheint für den ersten Augenblick wenig günstig und anziehend, wenn nicht geradezu trocken und unglücklich in der

Wahl. Man hat denn auch aus diesem Umstand geglaubt den Schluß ziehen zu dürfen, Feuerbach müsse dieser Aufgabe, wenn nicht mit innerer Abneigung, so doch mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber gestanden haben. Diese vorgefaßte Meinung hat der unbefangenen Prüfung und Beurteilung dieser Schöpfung hindernd im Weg gestanden, indem viele von vornherein der Ansicht zuneigen, das Bild nicht als vollwertiges Werk des Meisters ansehen zu brauchen.

Sie irren darin. Wenn Feuerbach, noch vor Beginn desselben einmal schreibt, er werde es jetzt in sechs Monaten hinschreiben, dann aber nichts mehr derart, so geschah dies unmittelbar nach seiner Rückkehr vom letzten Besuche in Rom, in einer Stimmung, in der er meinte von sich sagen zu müssen, er sei damals, in Rom, mehr als jetzt wert gewesen. Aber die Briefe vom 18. November und 22. Dezember 1877, während und am Schlusse der Arbeit, lauten anders und beweisen, wie hoch sie inzwischen in seiner eigenen Schätzung gestiegen war. Es wiederholte sich eben dabei der in der Geschichte der Kunst nicht seltene Fall, daß gerade die erschwerenden Umstände es sind, die dem wahrhaft schöpferischen Geiste den Anstoß geben, seine Kraft zu bewähren. Wenn Feuerbachs Genius irgendwo einen künstlerischen Triumph feierte, so war es hier, diesem spröden Stoffe gegenüber. Er hatte in seiner Kunst gelernt, die Gestaltung an sich, das *wie*, nicht das *was*, als das Wesentliche hinzustellen, so daß das Stoffliche für ihn völlig in zweite Linie zurücktrat. Oder anders ausgedrückt: Er erhob durch die Art der Gestaltung, dadurch daß er jedem Dinge eine künstlerische Seite abzugewinnen, oder richtiger, aufzudrücken verstand, den Gegenstand, er mochte sein welcher er wollte, unmittelbar in die Region der Kunst empor, so, wie unter der Hand des hellenischen Künstlers alles Stoffliche und Gegenständliche geadelt wurde, ob er nun einen Bewohner des Olymps, oder einen Sterblichen bildete, der sich einen Dorn aus dem Fuße löst.

Bei dem einmal gegebenen Thema mag gerade die Schwierigkeit der Aufgabe, den rein zeremoniellen Akt zu innerlichem Leben zu vertiefen, als Sieg der Kunst über die spröde Materie, den Künstler in besonderem Grad gereizt haben.

Welche Wege er dabei einschlagen würde, war annähernd voraus zu sagen. Die sogenannte Historienmalerei jener Tage, die sich abmühte, Geschehnisse aus der Vergangenheit im Sinne realer Wirklichkeit darzustellen, stand in schneidendem Gegensatz zu seiner ganzen künstlerischen Denk- und Empfindungsweise. Gerade sein streng an der Natur geschultes Kunstgefühl mußte ihn abhalten, gleiche Wege zu gehen; denn dieses mußte ihm sagen, daß nur Geschautes, nur Erlebtes, somit logischerweise eigentlich nur die lebendige Gegenwart, die unmittelbare Wirklichkeit realistisch dargestellt werden könne. Die solcherart bildlich festgehaltene Wirklichkeit möge dann wohl in der nüchternen und beschränkten Auslegung des Begriffes als historisch gelten, aber das Wesen historischer Kunst ist damit entfernt nicht berührt, oder gar erschöpft. Denn beruhte dieses ihr Wesen lediglich oder vorwiegend nur in der genau und treu wiedergegebenen Aeußerlichkeit eines Vorgangs, so stünde die Kunst tief unter dem Range des photographischen Nachbilds, zumal gegenüber den Wunderlichkeiten des Kinematographen. Es ist dies eine häufige, für die Kunst immer verhängnisvoll gewesene Verwechslung der Aufgabe des Historienmalers mit der des Geschichtschreibers. Dieser trägt aus allen denkbaren Quellen sein Wissen und seine Kenntnis über vergangene Zeiten zusammen, um aus denselben den historischen Inhalt, d. i. den kausalen Zusammenhang der Dinge, festzustellen. Anders der Künstler, der von der Anschauung zehrt. Das was er bedürfte, das Bild der lebendigen Wirklichkeit, modert im Grabe, und kein Wissen und keine Forschung und selbst nicht die ganze Garderobe und das gesamte Rüstzeug der Vergangenheit vermag ihm dafür Ersatz zu schaffen. Sie fordert daher, soll sie zu neuem und wirklichem Leben in der Kunst wieder auferweckt werden, die Verklärung in demselben Geiste, wie die echte Geschichtschreibung verfährt, die aus dem Tausenderlei der Geschehnisse das Wesentliche als Kern herauslöst. Der Unterschied zwischen beiden ist nur der, daß der Historiker die zeitliche Entwicklung und logische Verkettung der Vorgänge von seinem überragenden Standpunkt aus darlegt, der Historienmaler aber in einem bestimmten Vorgang das für diesen und seine Zeit Bedeut-

same, vom zufälligen und gleichgültigen Beiwerk befreit, wie in einem Brennpunkt zusammendrängt.

Nicht die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit in Verbindung mit der höheren Wahrscheinlichkeit ist der Boden, in dem die große Historie, mit einem Wort alle große Kunst, Poesie mit eingeschlossen, wurzelt. Aus ihm allein gewinnt sie die Kraft und Fähigkeit, Dinge, die so sich nie ereignet, noch je sich ereignen werden, mit dem überzeugenden Scheine der Wahrheit zu umgeben. Die Stanzen Raphaels, die sixtinische Kapelle, der ganze Rubens und Correggio, überhaupt alle großen Meister sind des Zeugen. Und nur, weil sie hiezu das Vermögen besaßen, wirken sie selbst da, wo sie, wie in ihren Porträts, das wirkliche Leben darstellen, historisch.

„Die Historienmalerei", so sagt Feuerbach in einem ‚Der Makartismus' betitelten Aufsatz[1]), „die Historienmalerei, in welcher Größe sie auftritt, dokumentiert sich stets in der totalen Erschöpfung ihrer Darstellung. Sie darf nie episodisch schaffen; ihre Gestaltungen müssen bei aller Individualität immer der Typus einer ganzen Gattung sein. Daher die eminente Vorsicht in Benützung des lebenden Modelles, das stets nur im Zusammenhang mit dem großen Ganzen benützt werden darf."

„Die echte Historie darf nie zu einem archäologischen Zeit- oder Sittengemälde herabsteigen, sondern sie muß in erster Linie das Sittlich-Große, Menschliche festhalten, gleichviel in welchem Kostüme sie sich zu bewegen hat." —

In diesem Geiste ist Feuerbach bei seinem Kaiser Ludwigsbild verfahren. Um die Welt über den Standpunkt, den er seinem Gegenstand gegenüber einnahm, in keiner Weise im unklaren zu lassen, erhob Feuerbach seine Darstellung von vornherein in eine deutlich gekennzeichnete künstlerische Atmosphäre. Er wählte an Stelle eines naturalistischen Lufttons — gleichsam zur leuchtenden Folie für den ganzen Vorgang — mattglänzendes Gold als Untergrund.

Die Alten haben sich dieses künstlerischen Hilfsmittels gerne bedient, um das Feierliche und Festliche eines Vorgangs zu erhöhen.

[1]) Siehe unter „Verschiedene Aufsätze und Aphorismen von Feuerbach" im Anhang.

Man mag es gut heißen oder nicht; jedenfalls dürfte es auf keinem anfechtbareren Boden stehen, wie die dem dramatischen Dichter eingeräumte Befugnis, durch das Mittel der Metrik oder des Verses, oder auf dem Untergrund der Musik seine Gestaltenwelt in eine höhere Region zu versetzen, die von allem Anfang an eine plattnaturalistische Auslegung ausschließt. Der Künstler wahrt sich damit gleich das Recht und die Freiheit, der äußerlichen, sogenannten historischen Treue und Wahrheit nur in dem Maße Rechnung zu tragen, als sie sich seinen rein künstlerischen Zwecken dienlich erweist.

Das Bild stellt den Augenblick dar, in dem der Kanzler die Verlesung der Privilegiumsakte vollzieht und der Kaiser zur Bestätigung das Szepter unter Fanfarenklängen feierlich erhoben hält.

Mit allen Abzeichen kaiserlicher Majestät geschmückt, thront die vornehme Herrschergestalt in jugendlicher Schönheit auf erhöhtem Sitze[1]), gleichsam die Verkörperung des Ausspruchs: Was ich gesagt habe, habe ich gesagt, was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben. Unmittelbar zur Rechten ist ihm ein Dominikanermönch beigesellt; zur Linken, als Schildträger, ein Page, eine reizende, auf der Estrade des Thrones gelagerte Knabenfigur. Blumengewinde, auf den Bändern mit dem Huldigungsspruche Salve Ludovicus Imperator, schmücken die zum Throne emporführenden drei Stufen.

Diese sehr breit angelegte Gruppe hebt sich licht vom dunkeln Rot des kaiserlichen Zeltes ab. Sie ist durch eine Lücke, die den Ausblick auf die Burg von Nürnberg in ihrer einstmaligen Gestalt gewährt, räumlich erheblich von der ihr zunächst folgenden Gruppe geschieden, die von den Vorstehern der Nürnberger Handelsgilde gebildet wird. Es sind sieben, teils hoch aristokratische, teils derb bürgerliche Gestalten, die dreireihig, im Rhythmus von 2, 3, 2 gegliedert, in ehrerbietiger Haltung an den Stufen des Thrones knieen und die Mitte des friesartigen Bildes füllen.

Ein geflügelter Genius, eine nackte Kindergestalt, wiegt sich in übermütig drolliger Bewegung zu Häupten dieser Gruppe in

[1]) Der Profilkopf des Kaisers ist einer aus seinen Regierungsjahren herrührenden Münze entnommen.

den Lüften und schielt mit schelmischem Seitenblick nach ihr herunter. Er hält ein flatterndes Spruchband in den Händen, mit der Devise „Handel und Glück“, und darf wohl als die launig symbolische Verkörperung der Grund- und Seelenstimmung der würdigen Patrizierherren angesehen werden, die, unbeschadet der schuldigen Ehrfurcht, ihren Gedanken freien Flug in ferne Länder und Weltteile gestatten und die Vorteile dieser gewichtigen Stunde im Geiste erwägen und überrechnen.

Ueber dieser unvergleichlichen, an charakteristischem Reichtum eines Holbein würdigen Gruppe, ragt geharnischt und selbst wie aus Erz gegossen, hoch zu Roß, der Hüter des Reichsbanners heraus, während in seinem Rücken der Träger der Wittelsbacher Standarte zu Fuß einherschreitet, eine in weiß und blauen Atlas, die Hausfarben seines kaiserlichen Herrn, gekleidete Gestalt von geradezu klassischer Schönheit der Erscheinung. Energisch nach rückwärts gewendet, scheint er den Nachdrängenden Halt zu gebieten. Nur ein ehrsamer Meister von der Zunft der Bäcker darf es wagen, sich ihm zur Seite im Vordergrund zu halten; war seine Gilde es doch gewesen, die in heißer Schlacht den hartbedrängten kaiserlichen Herrn aus der Mitte seiner Feinde tapfer herausgehauen hatte und dafür mit ganz besonderen Privilegien bedacht worden war. Diese plebejische, derbhumoristische, fast ans Zwergenhafte streifende Figur bildet einen wohlberechneten Gegensatz zu den vier stattlichen Frauen, die dicht hinter ihm im Zuge folgen und deren imponierende Gestalten ein kleines, ihnen vorausschreitendes Mädchen, mit einem Windhund an der Leine, noch mehr zur Geltung bringt. Es sind echte Repräsentantinnen reichsstädtisch vornehmen Patriziertums; besonders können die beiden im Vordergrund in fürstlichem Schmuck und Aufzug einherschreitenden jugendlichen Frauen, nach Gesamtlinie und kühnem Wurf und Fluß der Gewandung, als wahre Typen aristokratischer Weiblichkeit gelten. Dagegen scheinen die beiden an ihrer Seite wandelnden Matronen, mit ihren ans Klösterliche gemahnenden Physiognomien und Trachten, die Zucht, die Sitten und Traditionen eines früheren, noch nicht so prunkliebenden Geschlechts zu verkörpern. Auch bei den vier letzten, das Bild zur Linken abschließenden



Kaiser Ludwigsbild



1878

Figuren ist der typische Charakter der Gestalten festgehalten. Sowohl der behäbige Klosterbruder, als die anmutige Blüte vom Stamme Juda, die im elterlichen Geleite gesenkten Blicks an der Seite des Mönchs schüchtern dem Zuge folgt — Zeugen der religiösen Duldsamkeit unter Kaiser Ludwigs Regiment — sie alle sind, so individuell auch das Gepräge ihrer Erscheinung ist, typische Vertreter bestimmter, an dem Vorgang besonders interessierter Berufskreise.

In weiser Mäßigung unterbricht Feuerbach seine epische Schilderung in dem Augenblick, in dem alles für das Verständnis und die allgemeine Charakterisierung des Vorgangs Notwendige und Wesentliche gesagt ist, in der Einsicht, daß es nicht die Aufgabe der Kunst ist, eine Situation in alle ihre Möglichkeiten zu verfolgen und schließlich die Phantasie des Beschauers zu ermüden, statt zu eigener Tätigkeit anzuregen. Sicher wäre es für den Künstler ein leichtes gewesen. den Gegenstand in naturalistischer Weise nach allen drei Dimensionen weiter auszuspinnen; dafür ist das Bild, weil jede Figur mitredet und etwas zu sagen hat, frei von den in der modernen Historienmalerei sonst nie fehlenden Lückenbüßern.

Wie jede echte Monumentalschilderei ist auch das Kaiser Ludwigsbild in seiner Grundanlage unter den Bedingungen des Ortes entstanden, an dem es zu wirken bestimmt war. Die friesartigen Verhältnisse des Bildes, und mit diesen korrespondierend der reliefartige Gesamtcharakter der Komposition, entsprechen den gegebenen Voraussetzungen von Raum und Licht. Klar und deutlich hebt sich auf dem goldenen Untergrund die Horizontalsilhouette heraus, im Mittel überschnitten von einem mächtigen Aufbau, der gleichsam aus der Enge des Raumes hinausstrebt. In zwangloser Gliederung ordnen sich die 26 überlebensgroßen Figuren in eine Folge von sieben Gruppen, die, durch energischen Wechsel von vor und zurück und durch die malerischen Hilfsmittel von hell und dunkel und wirksame Farbenkontraste herausgehoben, die Eintönigkeit der reliefartigen Linie brechen und in reichbewegten Rhythmus auflösen.

Der monumentalen Bestimmung des Bildes entsprechend ist

auch nach der technischen und koloristischen Seite hin eine andere Oekonomie beobachtet, als sie bei Staffelei- oder Galeriebildern angebracht ist. Die Behandlung ist, wenn man so will, dekorativerer, auf größeren Abstand berechneter Art. Ist auch am Malerischen in der Erscheinung durchaus festgehalten, so ist doch die koloristische Gesamtwirkung dem lichten Frescocharakter genähert, der Vortrag breiter und von gesteigerter Einfachheit.

Was der Künstler aber eigentlich in dem Bilde schildert, ist ein des Daseins frohes Geschlecht, das in Glanz und Reichtum, Schönheit und Jugend, Tatkraft und Unternehmungslust, in der Feier eines großen und festlichen Augenblicks, unter rauschenden Bannern und Fanfarenklängen, das Glück einer noch blühenderen Zukunft im Geiste genießend vorausnimmt, und mit Recht durfte der Meister angesichts des vollendeten Werkes aussprechen: „Eine gewisse großartige Heiterkeit, die mir im Leben versagt ist, bleibt mir wenigstens in der Kunst." Freilich ist es eine von aller Uebertreibung freie Heiterkeit, die sich dem Beschauer nicht von weitem schon als solche in Ausdruck und Charakteristik aufdrängt, sondern aus der Tiefe und Wesenheit des Bildes heraus, als allgemeine sonnige Grundstimmung begriffen und empfunden sein will.

Das Kaiser Ludwigsbild ist noch durch einen ganz besondern Umstand merkwürdig. Es ist die einzige von den großen Schöpfungen Feuerbachs, der keinerlei eigentliche Vorarbeiten vorausgegangen zu sein scheinen. Wenigstens hat sich bis zur Stunde, außer einer flüchtigen Zeichnung, die einige von den Gestalten des Bildes aufweist (Verz. Nr. 665), weder ein wirklicher Entwurf, noch eine auf das Werk unmittelbar bezügliche Naturstudie aufgefunden; denn ein weiblicher Profilkopf, eine unvollendete Oelstudie (Verz. Nr. 659), die darin Verwertung fand, existierte schon und gehört einer früheren Zeit an. Das Bild ist demnach offenbar von vornherein im großen auf der Leinwand selbst entworfen und auf Grund des reichen Schatzes von Wissen und Können, den Feuerbach sich mit den Jahren erworben, frei herausgebildet und dann stufenweise mit Hilfe von Natur und Gewandmodell durchgeführt und vollendet worden. Ein Zeugnis,

bis zu welch hohem Grade die Fähigkeit des Künstlers, kraft der reinen Vorstellung sich eines Gegenstandes zu bemächtigen, zur Sicherheit entwickelt war[1]).

Feuerbach war mit dem Bilde fast zu gleicher Zeit in Nürnberg eingetroffen, sollte aber zunächst wenig Dank und Freude davon ernten. Die Aufnahme, die das Werk sowohl von seiten der Besteller, als der Künstlerschaft, des Publikums und der Presse Nürnbergs fand, war kühl und geräuschlos. Es war etwas in jedem Betracht so vollständig anderes, als irgendwer erwartet hatte, daß die Welt — da man zum direkten Tadel doch keine rechte Handhabe finden konnte — in der Verlegenheit auf den in solchen Fällen gewöhnlichsten Ausweg verfiel, über die

---

[1]) Eine mit Stift und Feder auf blauem Tonpapier entworfene, im britischen Museum befindliche Komposition von Feuerbach (Verz. Nr. 532), die die Bezeichnung Trionfo dell' Amore, das Datum 1870 und die volle Namensunterschrift des Künstlers trägt, weist in der allgemeinen Anordnung, im Format und in Einzelheiten der Gruppierung eine ganz auffallende geistige Verwandtschaft mit dem Nürnberger Bilde auf. Der Gruppe des Kaisers entsprechend befindet sich auch hier, ebenfalls zur Rechten des Beschauers, eine auf einem erhöhten Throne sitzende männliche Gestalt. Auf den zu dem Throne emporführenden Stufen der Estrade kniet eine weibliche Figur, deren Schleppe von einem Negerknaben gehalten wird. Wie auf den Thronstufen des Kaiserbildes ruht auch hier, dem jugendlichen Schildträger deutlich verwandt, eine halb knabenhafte Gestalt. Der freien Lücke mit dem Ausblick auf die Nürnberger Burg entspricht auf der Zeichnung eine offene Architekturperspektive mit einer Gruppe von fliegenden Amoretten, an Stelle des die Devise tragenden Genius. Die Mitte und die linke Seite ist hier wie dort von einem reichen Gefolge beiderlei Geschlechts eingenommen.

Die Komposition dürfte Salomo und die ihm huldigende Königin von Saba darstellen sollen.

Zur Hauptgruppe dieses kleinen Entwurfs existiert außerdem noch, ebenfalls im Besitze des britischen Museums befindlich, eine große Aquarellskizze, unvollendet zwar, aber von einem hohen koloristischen Reiz; ein Beweis, daß der Gegenstand den Künstler mehr als nur flüchtig beschäftigt hat. Schon das volle Signat beweist, daß er ihm Wert beilegte, und daß die Ausführung des Entwurfs im größeren beabsichtigt gewesen sein dürfte. Dies wird aus denselben Gründen unterblieben sein, wie in so vielen anderen Fällen, d. h. sie wird bei der häufigen Ungunst der Verhältnisse nicht rechtzeitig haben erfolgen

Sache zu schweigen. Man war durch Krelings herrschenden Einfluß zu sehr und von zu lange her an theatralische Pose und karikierten Ausdruck gewöhnt worden, als daß man sich in die Einfachheit, Größe und sonnige Heiterkeit dieser Kunst hätte finden können.

Dazu kam, daß das Bild in den Maßen nicht völlig mit der Wandfläche stimmte, für die es berechnet war, und wohl oder übel eine Handbreite der Leinwand in die Mauer mit eingelassen werden mußte. Noch schlimmer war und höchst störend wirkend die mehr als nüchterne, unkünstlerische und unharmonische Ausstattung des Raumes, und das Schlimmste, daß das von drei Fenstern seitwärts einfallende Licht sich nicht ausreichend erwies zur gleichmäßigen Beleuchtung der ganzen Bildfläche.

Angestrengte Bemühungen von seiten einsichtiger Dritter, dem Bilde zu einer würdigeren Heimstätte im Germanischen Museum zu verhelfen, scheiterten am Widerstand der Besteller.

Zum Glück für die Stimmung Feuerbachs haben sich diese Vorgänge großenteils erst abgespielt, als er bereits wieder die Alpen im Rücken hatte und ihn die Veranstaltungen für das Konzert und Titanenbild vollständig in Anspruch nahmen. Er schreibt aus

Venedig, 2. Juni 1878.

— „Der Heimweg von Botzen ab ist wohl eine der schönsten Dekorationen der Welt.

In Venedig braucht es immer sechs bis acht Tage, bis eine vage Melancholie überwunden ist.

Morgen gehe ich ins alte Quartier, wo die Bäumchen hoch hinaufgewachsen sind.

---

können und durch nachfolgende neue und stärkere Ideen in den Hintergrund gedrängt worden sein, um nun hier in einer Metamorphose wieder aufzutauchen.

Des Künstlers Freude an der Behandlung von dieserart festlich repräsentativen Stoffen gab sich um dieselbe Zeit auch noch anderweitig kund. So in einer Komposition, auf die er in seinem Briefe vom 28. Februar 1878 hindeutet, als anscheinend extravagant im Format. Sie stellt in friesartigem Charakter den Einzug Kaiser Maximilians I. in Nürnberg dar, mit einem reichen Gefolge zu Fuß und Roß, untermischt mit ausländischem Getier, reichaufgeschirrten Elefanten und Kamelen (Verz. Nr. 660).

Mein Ateliergarten ist reizend verwildert und voll Rosen; ich halte ihn für das Konzert; so habe ich abends, da ich den großen Saal doch nicht möblieren kann, ein stilles Asyl.

— Der große (Bilder-)Transport hat Zeit bis Ostern, die Sachen stehen gut in Nürnberg[1]). Die Titanenskizze mit den Zeichnungen genügt.

— Ich werde mich nicht mehr abhetzen, und sowie von Wien etwas geschieht, was mir mißfällt, breche ich ab und widme die Zeit meinen andern Arbeiten." —

— (Nachschr.) „Mörikes Mozart ist nichts besonderes. Nach solchen Produktionen nachträglich den Menschen schildern zu wollen, fällt immer dürftig aus."

Venedig, Pfingstsonntag (9. Juni 1878).

— „Hier ist alles gesegnet; ich arbeite bei offenen Fenstern und Türen, auf beiden Seiten Gärten.

Bis Ende dieses (Monats) ist das Konzert fast ausstellungsfähig untermalt. Ueber die Wirkung brauche ich nichts zu sagen. Anfang Juli komme ich ans große.

Vielleicht können wir schon Ende Oktober noch auf acht Tage aufs Land, etwa nach Baden. Nous verrons. Ich würde dann nach Weihnachten zurück nnd im kleinen heizbaren Atelier das Konzert vollenden. Es hängt alles von der Raschheit der Arbeit ab. Schwierigkeiten gibt es nicht mehr für mich.

— Wir haben prachtvolles Wetter und ich bin immer wohl."

Venedig, 17. Juni 1878.

— „Ich war etwas angegriffen und habe die Arbeit für einige Tage sistiert.

Meine Reise rentiert sich schon Ende dieses Monats, indem durch die Untermalung das Konzert gesichert ist. Es kann dann zu jeder Zeit, namentlich zu fröhlicherer Zeit, mit wenigem vollendet werden.

Der Zweck dieses Briefes ist, Dich zu bitten, ohne mein Wissen keine Zeile nach Wien zu schreiben .... Ich habe zu schlimme

[1]) Die große Oelskizze zum Titanensturz, der gefesselte Prometheus, Uranos, Gäa und Venus befanden sich in Nürnberg.

Erfahrungen gemacht, um noch einmal den Generösen zu spielen. Vorschuß verlangen tue ich um keinen Preis, es würde ein schlechtes Licht auf meine Verhältnisse werfen und mich in demütigende Abhängigkeit und Aufsicht bringen. Da es sich hier nicht um ein paar tausend Francs mehr oder weniger handelt, sondern überhaupt meine Stellung total vorerst gesichert sein muß, so lege ich das Bild vorerst ad acta. Ich zweifle nicht, daß bis Ende August Berlin sich anständig zeigt, dann verändert sich die ganze Sachlage und ich kann dann auf meine Kosten, als freier Mann, das Bild malen oder sein lassen.

Das ist, was hier definitiv ausgesprochen sein mußte, und dabei bleibt es. Wer nicht freiwillig generös bei großen Unternehmungen Kapital bietet, der muß warten, bis aus eigenen Mitteln etwas hergestellt ist.

Wenn ich morgens ein peinliches Erwachen spüre, so ist das das sichere Zeichen, daß wieder etwas nicht in Ordnung ist, und dann muß geholfen werden. Das zu rasche Bedienen lockert langsam die Gesundheit, wenn innere Unfreude noch nebenherläuft. Zu schreiben ist nichts; fragen sie später, so sagt man, da ich auf meine eigenen Füße angewiesen bin, so wird gearbeitet, wenn mir meine Mittel ausreichend Muße gewähren. — Genug hiervon!" —

Venedig, 6. Juli 1878.

— „Meine Arbeit[1]) habe ich ruhig weitergeführt und von heute in acht Tagen kann sie dann bis auf spätere paar glückliche Stunden stehen bleiben. Es ist ein vornehmes Werk geworden und soll keine Ausstellung mitmachen, sondern ein für allemal unserem künftigen Salon verbleiben.

— Was mich anbelangt, so würde ich am liebsten zu Hause sein und Konversationen mit Busi[2]) machen, ich habe hier kein recht freudiges Leben. Wie soll es auch anders sein, wenn man immer nur gibt und nie von außen freudige Anerkennung bekommt? —

[1]) Am Konzertbild.

[2]) Lieblingskatze Feuerbachs.

Es scheint späteren Generationen vorbehalten zu sein, einzelne Perlen aus dem Miste des 19. Jahrhunderts herauszuscharren.

In der Politik ist alles klein zusammengeflickt, kein großer Zug mehr, den doch selbst das Mittelalter aufzuweisen hat.

— In größere Unternehmungen werfe ich mich erst dann, wenn ich sichern Boden habe. Die kleinen Gedanken müssen hinter mir liegen.“ —

In der deutschen Heimat war inzwischen mancherlei vorgegangen, geeignet, den Schein zu erwecken, die Zukunft Feuerbachs könnte dadurch in ernstlicher Weise und günstigem Sinne bestimmt werden.

Eine von Piloty ausgegangene, ehrlich gemeinte, aber nicht eben sehr taktvolle politische Denunziation hatte die öffentliche Meinung weit über die Grenzen von München hinaus derart aufgeregt, daß sein Rücktritt als Direktor der Akademie in den Augen sehr vieler als unvermeidlich und unmittelbar bevorstehend angesehen wurde. War sein Ruhm und künstlerisches Ansehen auch schon geraume Zeit merklich im Sinken, so hatte es doch eines so ganz besonderen Anlasses bedurft, um den durch lange Jahre festgewurzelten Ruf des Mannes in einem solchen Grade zu erschüttern, daß man selbst seine gerühmten Verdienste um das Aufblühen der Akademie vergessen zu wollen schien.

Im Zusammenhang mit diesem Vorgang war von Herrn v. Bürkel, damaligem Kabinettsekretär König Ludwigs II., in vertraulicher Form an Feuerbach die Anfrage ergangen, wie er sich im Falle einer eintretenden Vakanz der Direktoratsstelle an der Münchener Akademie zur Frage seiner Berufung an dieselbe stellen würde.

In betreff dieser Anfrage schreibt Feuerbach an seine Mutter:

Venedig, ? Juli 1878.

„Ich schicke Dir Herrn v. Bürkels Brief und frage an, in welcher Form ich zu danken habe. Es freut mich für Dich und der Welt gegenüber, ich bin dankbar, allein es will mir nicht in den Kopf, ob eine hastige Uebersiedelung am Platze und ob es nicht besser ist, ruhig zu bleiben und weiter zu arbeiten.

Ohne positiv ausgesprochenen Wunsch geht es nicht gut, nachdem die Jury mir die gehässige Stimmung offen gezeigt hat.

— Selbst dann, wenn einmal die Stelle wirklich an mich herantritt, ist noch vieles zu bedenken. Beinahe die Hälfte des Gehaltes geht für eine anständige Wohnung hinaus, ich müßte demnach so wie so arbeiten um den Verdienst, nur mit einer Last und Verantwortung mehr auf dem Rücken, als so, wo ich wenigstens ein freier Bettler bin.

Mir scheint, daß Vermögen gerade bei solchen Stellungen absolut notwendig ist. Unsere heranwachsende Generation bildet sich ja doch nur zum Handwerker aus!

Ich schreibe diese Gedanken nieder und nehme gern zurück, wenn ich eines Besseren belehrt werde; auf jeden Fall lassen wir uns Zeit, wir brauchen ja nichts überstürzen."

Wenige Tage hierauf hatte Feuerbach Anlaß, in gleicher Richtung, diesmal an allerhöchster Stelle, seinem Danke erneuten Ausdruck zu geben. Auf unmittelbaren Wunsch des Königs war von dem Kaiser Ludwigsbilde eine photographische Nachbildung angeordnet und durch den Hofphotographen J. Albert in München in größtmöglichem Maßstab an Ort und Stelle ausgeführt worden.

Auf Grund dieses Nachbildes hatte der König dem Schöpfer des Werkes das Ritterkreuz I. Klasse vom Zivilverdienstorden des hl. Michael verliehen.

Die erste und einzige Auszeichnung derart, die Feuerbach in seinem Leben empfangen hat. Sie mochte als sichtbares Zeichen machtvoller Gunst, in der Erwartung an daran sich anschließende Erfolge ernsterer Art, Wert für den Künstler haben — vor der Welt hat Feuerbach den Schmuck niemals zur Schau getragen.

Er berichtet der Mutter auf die telegraphisch erfolgte Meldung:

Venedig, 21. Juli 1878.

„Die Briefe an den König und Herrn v. Bürkel sind gestern abgegangen.

— Es war immer mein Gedanke, daß ein Orden vorausgehen muß [1]), aber ich wollte mich nicht einmischen.

— Die Münchener Sache fordert Zeit zur Ueberlegung. — Es ist vieles pro und contra. In erster Linie steht, ob das Gehalt so ist, daß es das schlechte Klima aufwiegt. Dann — nur die allernotwendigste Geschäftslast, und da ich durch mein Wort hier und in Wien gebunden bin, jährlich drei Monate Urlaub für Italien. — Für heute so viel.

Ich bin wohl, aber die Hitze ist sehr groß und ich leide an Appetitlosigkeit, so will ich übermorgen auf fünf Tage aufs Land, um mich zu stärken. In der Zeit werde ich alles überdenken. Du kennst mich und kannst mit überlegen. Solche Dinge lassen sich nicht von heute auf morgen entscheiden.

— 1. August beginnen die Vorarbeiten [2]). — Da es aber eine unnatürliche Sache ist, so große Unternehmungen allein zu bestreiten — indem alles, was ich jetzt bezahle, dem Ministerium auf meine Kosten geschenkt ist —, so habe ich beschlossen, um mein Wort zu halten und meinen guten Willen zu zeigen, mich der Sache für den Anfang zu unterziehen und alles sofort stehen zu lassen, wenn ich zu Schaden komme, und ruhig für mich ein größeres Werk zu beginnen. Unterdessen kommt vielleicht der Wiener Verstand nach. — Da ich Wien aufgegeben, kann ich nur nehmen, was mir freiwillig geboten wird, aber nicht betteln. Nun wird es dann so gehen, daß ich ihnen die Titanen, wenn sie fertig sind, gar nicht gebe, sondern gegen Entrée und Ruhm reisen lasse. Durch die Behandlung dort haben sie allen legalen Boden verloren.

Das alles ist nun Nebensache geworden und berührt mich nur noch in zweiter Linie.

Damit ich vorwärts kann, wäre es nötig, in meinem Namen etwas aufzunehmen. — Jeder Bankier wird bereit sein. — Ich möchte jetzt in nichts gehemmt sein.

Zum Schlusse das wichtigste: Ob es nicht das vernünftigste wäre, August, während der Hitze, auf vier Wochen zu kommen.

[1]) Der Berufung.

[2]) Für den Titanensturz.

Es ist ja jetzt alles verändert. Abgesehen von der unendlichen Erleichterung, mündlich sich besprechen zu können, würde auch mein persönliches Erscheinen in München von bedeutungsvollen Folgen sein können.

Doch alles dies eilt nicht und einstweilen freut mich die Auszeichnung für Dich.

— Du wirst Dir über vieles sonderbare Gedanken gemacht haben, wie von allen Seiten die Revanchen, wie reife Aepfel, herunterfallen.

Zum Konzertbilde brauche ich noch fünf Tage, aber im Rahmen.

Reich gesegnet sind diese zwei Monate. — Kleinmut wäre wohl lächerlich jetzt." —

Venedig, 31. Juli 1878.

„Der Geschäfte halber bin ich für einige Tage hier. Ich habe köstliches frisches Regenwetter und Appetit gehabt und will Ende nächster Woche auf weitere zehn Tage hinaus[1]). Deine beiden Briefe und viele Schreiben aus München fand ich vor: Das Brevet, Statutenauszug und Revers. Der Orden kommt mit der Paketpost. Der Revers geht unterschrieben morgen an das Ministerium, mit einem höflichen Dankschreiben für den Glückwunsch des Ministers v. Pfretzschner.

— Für die Geldbesorgung danke ich und möchte, wenn es kommt, hundert Taler an Dich abgehen lassen. — Die größeren Auslagen kommen erst später für mich.

Während der paar Kampagnentage arbeitet der Schreiner; von da an bis zu Mitte November möchte ich loslegen und dann kommen; bis dahin ist alles gereift. Jetzt wäre es nur Zeitverlust. Du wirst damit einverstanden sein.

Wegen München sind noch einige Hauptpunkte. — Es müßte mir eine große Pension gesichert sein, im Falle ich mich Intriguen oder Klima halber zurückziehen müßte. Andrerseits wäre die große Lichtseite, daß wir fortan zusammenbleiben und haushalten könnten.

---

[1]) Nach Bassano.

— Noch eines — sie wollen nächstes Jahr wieder eine internationale Ausstellung in München machen. Um Gotteswillen nichts schicken und dafür sorgen, daß das Kaiserbild recht bald einen unveränderlichen Platz im Germanischen Museum finde."

Venedig, 6. August 1878.

„Da ich erst Samstag für etwa 8—10 Tage fortkomme, habe ich Zeit zu schreiben.

— Ich bitte Dich, meine Worte weder zu leicht, noch zu wichtig zu nehmen. Manches ist wahr, anderes problematisch und bedarf gar keiner Antwort.

Daß mein Konzert, bis auf spätere fünf Tage im Gold, vollendet ist, weißt Du; es würde ohnedies ruhen, da die Musikbande, die ich abends immer hörte und denen ich alle Bewegungen abgelauscht, sechs in der Zahl, Mann und Weib, bei einer nächtlichen Lustfahrt vom Dampfer überfahren, elendiglich ertrunken ist.

Bis wir uns mündlich sprechen, wollen wir die Münchener Affäre ad acta legen. Es beunruhigt mich und bringt mir keinen Pfennig ein. Darüber zum Schlusse noch zwei Worte: Ohne Einstimmung des ganzen Professorenkollegiums würde ich nie die Stelle annehmen, und das hat seine Haken. Dann bringt mich das tägliche Ansehen von schlechten Bildern als Künstler herunter. Basta!

Der Schreiner ist in sechs Tagen fertig, also alles in regola.

Ich habe die letzte Zeit schlechte Tage und Nächte gehabt, weil ich die kleinliche Geschäftsführung nicht mehr ertragen kann. Es kann und darf nicht mehr so fortgehen. Nach langem Nachdenken habe ich einen heroischen Entschluß gefaßt, den ich bei meiner Energie auch durchführe. — Heute abend spreche ich mit dem englischen Konsul. Bis Ostern sind die Titanen fertig und abgeliefert, dann will ich womöglich zur Sommersaison nach London, als Porträtmaler, weiter nichts. Einen englischen Sprachlehrer, mit dem ich französisch konversiere, habe ich schon gefunden; zwei Stunden die Woche, vom Winter an, genügen.

Bei meinen Manieren, meinem Namen, genügt ein Damenporträt aus der Aristokratie und ich bin in drei Jahren ein reicher Mann.

Das deutsche Künstlerleben ist eine Schweineexistenz. Vor fünf Jahren hätte ich's noch nicht gekonnt; jetzt, wo Kopf, Hand und Gewand für mich Spielerei geworden, ist das anders; à la van Dyck wird mir auch gelingen.

Du brauchst auf diesen Brief nicht zu antworten, aber ich bereite mich jetzt schon vor. Mit dem Englischen habe ich dann sechs Sprachen.

Die deutsche Knickerei habe ich satt, und da ich durch unsere heillosen Gesellschaftszustände zum Zigeunerleben verdammt bin, so will ich wenigstens als reicher Zigeuner sterben.

— Meine Zukunft ist hell und Du kannst ruhig erwarten, denn ich finde das richtige instinktiv und — denke, wie es bei den andern aussieht!"

(Nachschrift.) „Für die Titanen habe ich vom 1. September ab volle drei Monate und dann von März wieder drei Monate, da kann man schon etwas machen."

Venedig, 7. August 1878.

„Köster hat 1000 Franks geschickt, hiemit einstweilen 300. In vier Tagen ist alles zum malen bereit. Ich schreibe nochmals Freitag und gehe nur noch 8—10 Tage fort. Der Sommer ist in kurzem zu Ende."

Venedig, 9. August 1878.

— „Herr v. Stremayr hat geschrieben, daß die Steuersache zu meinen Gunsten entschieden ist, und verlangt den Ablieferungstermin für das von ihm bestellte Mittelbild eines zu malenden Zyklus. Das heißt mit andern Worten, das Ministerium will den übrigen Plafond sparen, oder von andern zu elendem Preise malen lassen. Mir ist damit ein Stein vom Herzen, denn es wäre nur Zeitverlust. Ich setze von heute zwei Jahre als Termin.

— Ich bekomme 16000 Franks und sicherlich Entschädigung — und bin sie los.

Der gemalte Zyklus [1]) wird vollendet und später anderweitig verwertet. Ich kann den Augenblick kaum erwarten, wo ich von Wien nichts mehr hören muß." —

[1]) D. h. der bereits gemalte gefesselte Prometheus, Venus, Uranos und Gäa.

Bassano, 13. August 1878.

„Es ist mir lieb, daß Du hierher geschrieben hast, bis 18ten oder 19ten bin ich noch hier. Handle, wie Du es für vernünftig hältst.

Ueber Berlin ist nichts zu sagen, sie sollen tun, was sie können [1]).

An Stremayr schreibe ich morgen und setze den Termin vom 1. September dieses auf drei Jahre an, so bin ich ruhiger.

Wenn Dir also Eitelberger freundlich geschrieben, so wäre eine höfliche Anfrage am Platz, ob das Vorgehen ein korrektes ist, wenn man dem Künstler alles aufbürdet?

Der Sachverhalt ist folgender: Auf meine Eingabe, den Zyklus zu 40000 fl. herzustellen, ist das Ministerium eingegangen, wie mir der Sektionsrat versicherte. Das Diplom [2]) sei nur dazu da, um den Finanzminister nicht mit einer zu großen Summe zu erschrecken und um einer Verweigerung vorzubeugen; dem Ministerium käme es später auf 10000 fl. mehr oder weniger nicht an.

Von Italien zurückgekehrt, habe ich Wien abgelaufen, um das erforderliche Atelier zu finden. Eitelberger sagte, es ginge ihn das nichts an; endlich vertröstete mich Hansen mit dem Neubau und ermutigte mich, die kleinen Bilder zu malen. Ein volles Jahr habe ich — durch die Professur behindert — an den 4 Bildern gemalt und sie der Vollendung nahe gebracht, dann kam die Krankheit.

Die Kosten habe ich heute verrechnet. Der Plafond kostete mich (mit Transporten) weitaus über 12000 Franks und nun soll ich heute wieder aus meinem Beutel von vorn anfangen?

Tue nun, was Du glaubst, ich bin es zufrieden und müde der Provisorien, nur glaube ich, sollten wir nicht gar so demütig immer sein.“ —

Bassano, 17. August 1878.

„Ich habe alles erhalten und eben deshalb, weil ich nicht ganz klar war, gewartet. An den Minister schreibe ich morgen

[1]) Die Nationalgalerie stellte für das Gastmahl, als höchst erreichbaren Preis, 30000 Mark in Aussicht.

[2]) Für das Mittelbild allein.

und sage, daß ich nächstfolgendes Neujahr hoffe fertig zu sein. So gewinne ich noch vier Monate und brauche mich in nichts abzuhetzen. An Eitelberger wirst Du schreiben, ich sei bereit, ohne weiteren Vorschuß das große Bild aus eigenen Mitteln zu bestreiten, nur muß bei der Abrechnung, wenn der ganze Plafond nicht gemacht wird, ein volles Jahr nutzloser Arbeit mitverrechnet werden; denn hätte ich (da ich ohne passendes Lokal war) nichts gearbeitet, so hätten sie gesagt, ich genieße den Vorschuß, ohne zu arbeiten.

Wollen sie mir in der Zwischenzeit behilflich sein, so steht es bei ihnen. Das scheint mir klar und bestimmt; mehr kann ich nicht sagen. Ich habe ja von der ganzen Sache nur Krankheit, Kosten und mehr als Verdruß gehabt.

— Wie viel ich brauche, weiß ich erst, wenn ich arbeite. So viel ist sicher, daß ich am billigsten wegkomme, weil ich in einem Jahre das male, wozu ein anderer sechs Jahre braucht, in denen er ja auch leben muß.

Ich denke, Dienstag zurückzukehren."

Venedig, 31. August 1878.

„Seit acht Tagen ist hier eine afrikanische Hitze und wir warten täglich auf Regen, der die Arbeit ermöglicht.

Bei meinem guten Gedächtnis habe ich die Barauslagen für den Plafond, seit Beginn bis zum heutigen Tage zusammengestellt; es sind 6450 Franks und das, ehe noch ein Pinselstrich am großen Bilde gemalt ist; dazu kommt noch die Krankheit und ein volles Jahr Arbeit.

Es verlohnte sich demnach doch der Brief an Stremayr. Ich bin sehr mißtrauisch und konnte und mußte einer schriftlichen Bestätigung entgegensehen, ob und in welcher Weise ich für das Arbeitsjahr entschädigt werde. Es ist in Oesterreich so Mode, Konfusionen herbeizuziehen und dann die Taubstummen zu spielen.

Ich bin diesmal in vollem Rechte, und so lange ich keine schriftliche Verrechnung (anständig) in Händen habe, wird nichts abgeliefert. Ueberhaupt müssen mit diesem Jahre die Parforcearbeiten ein Ende nehmen, ich kann nicht so fort machen, ich

sehne mich sehr nach Hause, auf ein paar Monate und dann auf lange Zeit.

Antwortet Stremayr nicht, oder unpräzis, so liefere ich nichts ab und dabei bleibt es. Du brauchst dann nichts mehr zu schreiben.

Die Steuersache ist nicht erledigt; sie schreiben nicht einmal ein verständliches Deutsch im Ministerium: „Es wäre aufgelassen und die nötige Weisung ans Finanzministerium ergangen". Der Teufel verstehe den Jargon.

— Das Bild zur Hälfte aufzustellen, war ganz das richtige, nur ist diese Hälfte noch so hoch, daß erst ein großes bequemes Gerüst gemacht wird, dann bin ich vollständig sicher. Jeder andere hätte den Mut verloren, allein ich werde es con amore so behandeln, als wäre es für meinen Speisesaal. Doch muß es nach diesem ein Ende nehmen, es ist ein zu rasches Aufbrauchen der Kräfte.

— Februar mache ich das Konzert im warmen Atelier fertig, dann habe ich noch vier Monate für den Plafond.

Ich bin wohl und hoffe, Du desgleichen."

Venedig, 23. September 1878.

„Ich habe heute einen Ruhetag und Zeit. Vom 5ten bis 20sten dieses habe ich die Hälfte des Bildes gemalt, ohne große Anstrengung. Zur Vollendung dieses Teiles brauche ich vier Wochen im Februar und März.

Jetzt habe ich einige Tage zu zeichnen, und Samstag wird die Leinwand in ganzer Größe aufgestellt. Ende Oktober, oder 2.—3ten November komme ich dann auf zwei Monate. Nur bitte ich, meine Ankunft niemand zu melden; ich kann kein Gerede jetzt brauchen.

Die Beschreibung des Bildes, das eine ganz neue Schöpfung ist, spare ich auf das mündliche. Ich habe jetzt meine Kraft kennen gelernt, wenn man mir Ruhe läßt, und werde mir die häßlichen Leute fürs übrige Leben vom Halse zu schaffen wissen.

— Sowie der Ankauf in Berlin endlich einmal gesichert ist, so schicke mir sofort die Bestätigung. — Gerade jetzt soll ich im

vollen sitzen, denn die nächsten drei Wochen sind entscheidend. Es handelt sich nicht um große Summen, aber über 2000 Franks muß ich stets verfügen können, denn das elende Kopfzerbrechen, nicht die Arbeit strengt an.

— Im Oktober brauche ich vieles, namentlich Stoffe rc.

Ich hätte Dir gerne geschickt, aber meine Auslagen sind unberechenbar. Das muß nun ein Ende nehmen, denn wir teilen von nun an geradezu.

Ich habe von Reitmeyer einen Kredit auf 1200 Franks einstweilen verlangt und ich hoffe, ich kann noch nehmen, was ich weiter brauche. Das sind ja Bagatelle, der Größe des sichern Erfolges gegenüber." —

(Nachschrift.) „Ich kann im Atelier nur ein halbes Fenster offen halten, weil sich unten gleich Leute ansammeln und das Bild angaffen."

Venedig, 20. Oktober 1878.

„Ich bin fertig und alles ist besorgt. — Ich denke, Freitag Nacht zu reisen und würde dann Montag, etwa 11 Uhr in Nürnberg sein; telegraphiere von München.

Wir arbeiten noch immer zu viel mit dem Herzen; ich möchte Dich deshalb sehr bitten, nicht gleich alles den Bankiers hinzulegen[1]). Leute, die mir Geld geben und Interessen nehmen, tun es ja nicht aus Freundschaft, sondern weil sie meine Arbeitskraft kennen und der Interessen sicher sind. Es genügt deshalb eine anständige Abzahlung vorläufig vollständig — das andere nach vollendetem Plafond. Es bleibe uns so viel, daß Dir die Ruhe und mir die rasche Beweglichkeit auf eine längere Zeit gesichert sei. Alles andere wäre eine unkluge Generosität, die beiden Teilen gar nichts hilft und mir nur schadet.

In Wien brauche ich keinen Mittler. Ostern, einen Monat vor Absendung, melde ich es dem Minister und schreibe an Hansen

[1]) Die Verhandlungen mit Berlin, wegen Ankauf des Gastmahls, waren von der Mutter, gegen das schließliche Angebot von 20000 Mark, abgeschlossen worden.

einen artigen Brief, damit das Bild bei der Ankunft sofort in der Decke eingelassen wird.

Freundlichen Gruß, auf Wiedersehen.

Dein Anselm."

Bei der Rückschau über die Tätigkeit Feuerbachs in dem zu Ende neigenden Jahr 1878 haben wir — nachdem das Kaiser Ludwigsgemälde bereits eingehend behandelt wurde — als eines selbständigen Werkes noch des Konzerts näher zu gedenken.

Das Konzert oder Quartett

Ueber die erste, auf einem Blatt Briefpapier in Oktavgröße mit Feder in Tinte ausgeführte Skizze zu diesem Bilde berichtet Feuerbach in seinem Briefe aus Venedig vom 1. November 1876 (s. o. S. 294) mit ziemlicher Ausführlichkeit selbst.

Im Frühjahr 1877 entstanden sodann an Vorarbeiten, außer drei Architekturstudien nach der Natur in Aquarell, ein größerer Entwurf, gleichfalls in Wasserfarben, ein Blatt von besonderer Schönheit. Es ist für die Ausführung des Bildes auch so maßgebend geblieben, daß es fast für eine Kopie nach demselben gelten könnte.

Hier fehlt bereits der in der ersten Skizze enthaltene musizierende Engel zu Füßen der Frauen; wohl weil die intim-realistische Individualisierung — das „nach der Natur Empfinden", wie der Künstler sich ausdrückt — die Vermengung mit einem transzendentalen Element widerriet.

Im Vermächtnis ist dieses Bild als die letzte Arbeit des Künstlers aufgeführt. Es beruht dies auf einem Irrtum. Die Gestalt, in der es auf uns gekommen ist, rührt aus dem Jahre 1878 her. Zu der beabsichtigten nochmaligen Ueberarbeitung, bei der die bessernde Hand des Künstlers es der letzten Vollendung entgegenzuführen gedachte, ist es nicht mehr gekommen. Einmal beraubte ihn die Erinnerung an den tragischen Untergang der kleinen Musikgesellschaft, die ihm die Modelle zu dem

Bilde geliefert hatte, für lange hinaus der Stimmung, sich dieser Arbeit nochmals zuzuwenden, und inzwischen begann das Titanenbild seine ganze Zeit und Kraft in Anspruch zu nehmen.

Im letzten Jahrzehnt seines Schaffens war Feuerbach jedoch zu einer so sichern Meisterschaft gelangt, daß seine Arbeiten schon in der Untermalung eine vollkommen harmonische Durchbildung aufwiesen. Die Bezeichnung „unfertig, unvollendet" ist daher für gewöhnlich, und besonders in diesem Fall, nur relativ aufzufassen, oder für einzelne Partien des Bildes zutreffend. Bezeichnet der Künstler das Konzert doch selbst als ein eigentlich fertiges, nur noch einiger Feinheiten bedürftiges Werk.

Treten wir nun dem Bilde selbst näher.

Wir stehen dem perspektivisch verschobenen Durchblick einer Halle eines Bogenganges gegenüber. Der etwas nach rechts gerückte, in Gesichtshöhe angenommene Augenpunkt gewährt starke Untersicht in das mit zierlicher Kassettierung versehene Gewölbe. Vergoldetes plastisches Arabeskenwerk schmückt den schimmernden, in weißem Marmor gehaltenen Bau, zu dem zwei niedrige Stufen emporführen.

Diese dem Dogenpalast entnommene, mit überaus feinem Geschmack verwertete und durchgeführte Architektur bildet gleichsam eine natürliche Umrahmung für vier musizierende weibliche Gestalten, die in Lebensgröße den Raum zwischen den schlankaufstrebenden Pilastern des Bogens einnehmen. Sie stehen zur Hälfte vor, zur Hälfte innerhalb des tempelartig wirkenden Bauwerks, so daß die beiden in den Vordergrund gerückten Frauen vom vollen Tageslicht beschienen, die beiden andern, im Rücken derselben, vom Dunkel der Bogenhalle in ruhigen Halbschatten gelegt sind.

Das Quartett ist aus zwei Violinen, Mandoline und Violincello zusammengesetzt und so geordnet, daß erste Geige und Mandoline in den Vordergrund, Viola und Violoncello in den Hintergrund gerückt sind. Zufolge dieser, der Bedeutsamkeit der Instrumente entsprechenden Aufstellung erscheinen die Führerinnen des Quartetts den Blicken vollkommen freigestellt. Die Vertreterinnen der Mittel- und Grundstimme dagegen, um das musi-



Konzert 1878

kalische Uebergewicht der beiden andern für das Auge verdeutlichen zu helfen, ebenso wie sie im Lichte zurückstehen, auch als Erscheinung untergeordnet, indem nur Kopf und je eine Hand, und ihre Instrumente bloß fragmentarisch sichtbar sind. In gleichem Sinne dürfte es zu deuten sein, daß jene in voller Vorderansicht, die zwei andern im reinen Profil gebildet sind.

Doch wie überlegt und geistreich und in ihrer Weise wichtig solche äußerliche Charakterisierungen sein mögen, für die Erklärung, und noch mehr für Erzeugung der geheimnisvollen Wirkung, die gerade von diesem Werke ausgeht, sind sie ohne Bedeutung. Der stille, in Worten unausdrückbare Zauber, den es vor allem auf innerlich musikalische Menschen auszuüben pflegt, dürfte wohl auf dieselbe Quelle zurückweisen, die eben auch die Wirkungen von Melodie und Harmonie auf das Gemüt des Menschen unerklärt läßt. Reden doch zuweilen alte Bilder voll Ungeschick in der Ausdrucksweise und ungelenker Formgebung mit derselben geradezu rührenden Sprache zu uns. Im Konzertbilde Feuerbachs aber ist diese Seelensprache zugleich der Inhalt einer aus der klassischen Reife einer großen, freien, künstlerischen Anschauung herausgeschaffenen Form, ist überzeugende Naturwahrheit, bei aufs höchste gesteigerter dichterischer Empfindung in Ausdruck und Gebärde, ist „Poesie im Positiven", wie Feuerbach sich ausdrückt.

Die Ruhe, die Feierlichkeit der Stimmung, der hohe Adel der Empfindung, die aus dem Ganzen atmende Reinheit der geistigen Atmosphäre, die aus jeder der vier Gestalten redende, gleichmäßig tiefe seelische Versenkung in das überirdische Reich des Klanges und der Harmonien, stellen das Bild in unmittelbare geistige Verwandtschaft zu Raphaels hl. Cäcilie. Sicherlich verdankt es diesem Lieblingsbilde Feuerbachs, wenn auch nicht seine Entstehung, so doch seine eigenartige tiefe Weihe[1]).

Es gibt aus dem letzten Dezennium von Feuerbachs Schaffen kein zweites Werk, in dem das Intim-Seelenvolle in ähnlich starker Weise hervorträte, wie im Konzertbilde. Hätte unsere Zeit

[1]) Siehe den Brief vom 1. November 1876.

für eine solche, von aller Empfindsamkeit und allem Raffinement freie, und doch von Gefühl gesättigte Kunst Sinn und Unbefangenheit des Blicks genug, um in ihrem Urteil, und überhaupt in ihrer Art zu sehen, nicht immer von vornherein durch den Schall von Namen, für oder wider bestochen zu sein, würde sie längst haben erkennen müssen, daß die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts kein zweites Werk hervorgebracht hat, das diesem Bilde an tiefer und schlichter Innerlichkeit zu vergleichen wäre.

Bemerkenswert ist zugleich, daß diese lyrischste von allen Schöpfungen Feuerbachs zu einer Zeit in seinem Geiste reifte, in der sein ganzes Denken und künstlerisches Empfinden völlig und für immer in der Richtung auf das dramatisch Bewegte, Pathetische und Leidenschaftliche bestimmt erschien. Inmitten der Götter- und Heroenwelt der Hesiodschen Titanomachie und neben dem heitern Gestaltenreigen des Kaiser Ludwigsbildes tritt es ins Leben, als eine echte Manifestation des Genius, der allein das Vermögen besitzt, das Leben in seinen widersprechendsten Erscheinungen als Totalität in sich aufzunehmen und als verklärtes Spiegelbild der Phantasie zu harmonischen Kunstwerken auszugestalten. Aber nicht umsonst verwahrte sich der Künstler so entschieden gegen jede Ausstellung gerade dieses Werkes und bestimmte es von vornherein für seine eigenen Räume, er hatte seine Zeit genügend kennen gelernt, um die Schaustellung solcher Mysterien der innern Seelenwelt auf dem Jahrmarkte moderner Kunstausstellungen als eine Prostitution zu empfinden.

Zum Schluß dieses Kapitels haben wir noch eines eigenartigen Werks des Künstlers aus der venetianischen Zeit zu gedenken. Es ist ein Aquarell mit der Unterschrift: EIN HOFNARR und stellt ein Leichenbegängnis vor. Vier Männer tragen auf einer Bahre eine männliche Leiche, deren Haupt eine schellenbehangene Narrenkappe, die übrige Gestalt ein weißes Tuch mit schwarzem Kreuz bedeckt. Voraus mit Spaten und Laterne schreitet der Totengräber. Die einzige Begleitung, die dem Zuge folgt, besteht in der alten Mutter und dem Hunde des Toten,

der mit hängendem Kopfe und eingezogenem Schweife unter der Bahre mitläuft.

Des Toten Antlitz zeugt von bestem Mannesalter und hoher Geisteskraft.

Man ist versucht zu glauben, das Ganze sei eine tragische Parodie des Künstlers auf sein eigenes Leben, denn gar oft war ihm die Welt als eine Komödie und er, mit seinem Wahrheits- und Schönheitsideal, sich darin als der Narr vorgekommen.

Das Aquarell ist von einem besonderen Reiz in der Farbe; das Rot in den Mänteln der Träger, zu dem erdfarbenen Ton im Gewande des Totengräbers und der Mutter, in Verbindung mit dem Weiß des Leichentuches und den graublauen Färbungen des dämmernden Himmels, ist von außerordentlicher koloristischer Wirkung.

Der Rhythmus der Komposition gleicht einem düsteren, schleppenden Largo.

Neunzehntes Kapitel.

Letztes Lebensjahr — Das Wiener Deckenwerk.

1879.

Feuerbach war müde und angegriffen in Nürnberg eingetroffen, aber er hatte nicht das Gefühl, krank zu sein, war geistig voller Frische, und Anwandlungen guter Laune gehörten nicht zu den Seltenheiten. Es war, als ob das Bewußtsein des großen Gelingens, von dem seine Arbeit begleitet war, auf deren sieghafte Bewältigung er selbst mit einiger Verwunderung zurückblickte, ihm alles in einem hellen Schimmer zeigte und ihn Dinge gelassen hinnehmen ließ, die ihn zu andern Zeiten und unter andern Umständen tief verstimmt und verbittert haben möchten. —

Es war dies um so mehr zu begrüßen, als sich in der letzten Zeit des Unerfreulichen genug angesammelt hatte, womit er nicht verschont werden konnte, beim besten Willen, alles von ihm fernzuhalten, was ihn in seiner gehobenen Arbeitsstimmung hätte stören können.

So war vor allem das Ergebnis der Verhandlungen mit Berlin, wegen Ankaufs des Gastmahls für die Nationalgalerie, unmöglich vor ihm geheim zu halten. Seit 25 Jahren hatte er fast alljährlich in Berlin ausgestellt, ohne daß ihm jemals von da eine Aufmunterung, sei es durch Ankauf oder durch Prämiierung von einem seiner Bilder zuteil geworden wäre. Nun aber, wo das benachbarte Oesterreich ihn durch die Berufung nach Wien, und in neuester Zeit auch Bayerns König ausgezeichnet

hatte, war mit einigem Grund zu erwarten gewesen, es werde auch in Berlin an leitender Stelle einmal die Erkenntnis eindringen, daß es nachgerade zur Pflichtversäumnis werden könne, einen Künstler von dem wachsenden, wenn auch noch so ungern zugestandenen Ruf und Ansehen Feuerbachs noch länger als gleichsam nicht existierend zu behandeln.

Obschon man fünf Jahre zuvor das Gastmahl und die Amazonen stillschweigend von Berlin wieder hatte weiterziehen lassen — diesmal erfolgte in Nürnberg die Anfrage nach dem Preise des Bildes in amtlicher Form.

Zehn Jahre zuvor war das erste Gastmahl zu 30000 Mark angesetzt gewesen. Feuerbach glaubte für die nach seiner Schätzung reifere und an Umfang größere Wiederholung des Bildes von dem ersten Kunstinstitut des Reiches ein bescheidenes Mehr erhoffen zu dürfen und forderte 40000 Mark.

Die Direktion stellte hierauf 30000 Mark als erreichbar in Aussicht. War es nun, daß die Mutter im Verlauf der peinlich langen, sich durch Monate hinschleppenden Verhandlungen die Dringlichkeit des Ankaufs zu offen betont hatte, oder daß der Kommission von anderer Seite Kenntnis von der Lage der Dinge zugeflossen war — genug, man glaubte eine so günstige Gelegenheit nicht unbenützt lassen zu sollen und bot der gequälten Frau in der letzten Stunde die Hälfte des vom Künstler angesetzten Preises und erhielt ihre Zusage[1]). Die einfache Pflicht der Selbsterhaltung hatte ihr die bedingungslose Annahme der harten Zumutung abgerungen. Es galt, um jeden Preis Mittel schaffen zur Vollendung des großen Deckenbildes. Noch mehr: Es handelte sich um die Heimzahlung namhafter Darlehen, die auf Grund der Wiener Stellung und Bestellung hin geleistet worden waren, sodaß dem Künstler aus dem auf die Hälfte herabgeminderten Erlös das wenigste selbst verblieb. Allein diese Eröffnungen, denen die Mutter mit so großer Sorge entgegengesehen hatte, sollten ohne die gefürchtete Wirkung verlaufen. Nichts schien

[1]) Der Mutter war vom Sohne ein für allemal Vollmacht zur Führung der Geschäfte in Deutschland erteilt worden.

vermögend, die große Stimmung ernstlich zu zerstören, die er aus Venedig mit heimgenommen. Sein eigenes Werk leuchtete gleichsam als Sonne über seinem Leben, und wie es ihm jedesmal, bei jedem außergewöhnlichen künstlerischen Unternehmen ergangen war, glaubte er auch vom Titanensturz, als dem Gipfelpunkt seiner ganzen bisherigen Tätigkeit, sich des großartigsten Erfolges versichert halten zu dürfen. So leicht überließ er sich, trotz der Erinnerung an eine dreißigjährige Vergangenheit ewiger Enttäuschungen, immer wieder den heitern Anregungen seines im innersten Grunde optimistischen Künstlernaturells. Schwerlich wäre der Meister in solchen gesegneten Augenblicken geneigt gewesen, sein Los gegen das eines andern, wenn auch noch so sehr von der Welt beneideten Sterblichen einzutauschen.

Vermochten ihn unter solchen Umständen die großen Sorgen des Augenblicks nicht ernstlich zu bedrängen, so gewannen die kleineren Enttäuschungen und Mißhelligkeiten, die nebenher gingen, umsoweniger Macht über sein Gemüt.

Zu diesen Enttäuschungen kleinerer Art zählte für ihn die inzwischen gescheiterte Aussicht auf die Berufung nach München an Pilotys Stelle. Die Anfrage war in bester Absicht und bestem Glauben geschehen, aber sie war übereilt gewesen. Die Mißstimmung, die gegen Piloty Platz gegriffen hatte, war nach kurzem einer ruhigeren Beurteilung gewichen. Piloty selbst hatte wohl überhaupt nie im Ernste an seinen Rücktritt gedacht. Wie dem gewesen sein mag, tatsächlich blieb er in seinem Amte, und die Angelegenheit verlief sich im Sande.

Es wäre außerdem eine Täuschung gewesen, hätte man sich dem Glauben hingeben wollen, Feuerbachs Berufung würde in den Münchener Künstlerkreisen einen freundlichen Widerhall gefunden haben; auch war er selbst der letzte, der diesen Glauben teilte. Nicht umsonst stellte er die Bedingung der Stimmeneinhelligkeit des gesamten Professorenkollegiums, unter dem Ausdruck gewichtiger Zweifel an ihrem Zustandekommen. Galt doch die Abneigung vieler gegen ihn vielleicht weniger seiner Kunst, als seiner Person. Das starr Abgeschlossene, nach außen Ablehnende, wie es sich allmählich in seiner ganzen Lebensführung ausgebildet

hatte, verlieh ihm in den Augen der meisten etwas „unheimlich Inkommensurables", was der selige bayrische Kultusminister Lutz gelegentlich in die naiven Worte kleidete, Feuerbach verstehe es eben nicht, sich die Zuneigung seiner Kollegen zu erwerben.

Sicherlich wäre er, wie in Wien, so auch in München darauf angewiesen gewesen, seinen geistigen Halt in dem heranwachsenden Geschlechte zu suchen, denn von einer kleinen, ihm zugetanen Gemeinde abgesehen, würde er auf wenig williges Entgegenkommen haben rechnen können.

Auch das Fehlschlagen rege gemachter Hoffnungen auf Aufträge für die königlichen Neubauten reichte nicht aus, eine ernstliche Verstimmung bei ihm zu erwecken. Die Natur der in Aussicht gestellten Aufgaben würde seinem Sinn ohnehin wenig entsprochen haben — es handelte sich um die Ausschmückung einiger Säle in streng byzantinischem Stile —, auch würde der Auftrag notwendigerweise störend in den Fortgang seiner großen Arbeit eingegriffen haben, sodaß ihm die Aussetzung dieser Pläne eher willkommen kam. Indessen erfreute und ermunterte ihn dabei die Gewißheit, daß einflußreiche, ihm in Bewunderung zugetane Männer an höchster Stelle aufrichtig bemüht waren, für ihn zu wirken. So war kund geworden, daß das Nürnberger Klima sich für seinen Gesundheitszustand als zu rauh erwiesen habe und voraussichtlich einen abermaligen Ortswechsel nötig machen werde. Dies hatte zur Folge, daß ihm für die Zeit seines alljährlichen Aufenthalts in Deutschland entsprechende Räumlichkeiten im Regensburger Schlosse angeboten wurden, für den Fall das dortige Klima günstiger für ihn sein sollte.

Besonders war es der damalige Kabinettsekretär des Königs, Ministerialdirektor v. Bürkel, der in unermüdlicher Teilnahme dem Künstler zu nützen bestrebt war. Unter welch schwierigen Voraussetzungen dies geschah, vermögen wir erst heute zu übersehen und zu beurteilen, nachdem durch das tragische Ende des Königs inzwischen ein so grelles Licht über die Dinge verbreitet wurde, die dazumal den Blicken der Welt noch verhüllt waren. Unter den günstigen Voraussetzungen früherer Jahre hätte es sonst wohl gelingen mögen, ein für Feuerbach folgenreicheres

Verhältnis zu König Ludwig II. herbeizuführen, als es jetzt noch möglich war. Freilich kann nicht gerade gesagt werden, daß die Bedingungen hiezu in beider Natur und Charakter besonders gegeben, oder gar zwingender Art gewesen wären.

Feuerbachs Kunst mit ihrem schlichten Ernst und ihrem, bei allem poetischen Anhauch doch immer tief realistischen Zuge war ihrem Grundcharakter nach kaum dazu angetan, das Kunstbedürfnis des Königs nach dieser Seite hin wirklich zu befriedigen. Er neigte auf diesem Gebiete viel zu sehr zum Prunk- und Pomphaften, rein Aeußerlichen hin und war dabei in seinem Geschmacke unsicher und infolgedessen leicht wechselnd. Er fand von vornherein mehr Genüge am Phantastischen, als am rein Poetischen, mehr am Theatralischen und Pathetischen, als am einfach Natürlichen, mehr am Festlichen, als am Feierlichen, stilvoll Großen; daher seine Bewunderung für den Hof und die höfische Kunst von Ludwig XIV. Es würde ihm die tiefe, auf den Eigenschaften des Gemüts beruhende Seite in Feuerbachs Kunst wohl immer verschlossen geblieben sein; allein das Ungewöhnliche an derselben hatte ihn, als eine von Haus aus selbst ungewöhnlich veranlagte Natur, doch in einer gewissen Weise berührt, sodaß er dem Künstler einen reicheren Zoll der Anerkennung schwerlich versagt haben würde, wenn der unglückliche Monarch sich nicht schon zu tief in den äußeren Wirrnissen verstrickt gehabt hätte, die schließlich zu seinem tragischen Untergang führten [1].

Inzwischen war auch das Schicksal des Kaiser Ludwig-Bildes endgültig und zwar zu dessen Nachteil entschieden worden, d. h.

---

[1]) Zur Beleuchtung dieser Verhältnisse mag nachfolgender Vorgang dienen: Dem König war nach Feuerbachs Tod nahegelegt worden, aus dessen künstlerischem Nachlaß der Kgl. Pinakothek eine größere Erwerbung zuzuwenden. Zu diesem Zwecke waren von der Mutter die Amazonenschlacht und das Urteil des Paris nach München gesandt worden, wo sie in der Kgl. Residenz zur Aufstellung gelangten.

Zur Erleichterung des Ankaufs, lediglich um den beiden Gemälden eine bleibende und ehrenvolle Heimstätte zu sichern, war der Preis zusammen auf nur 20000 Mark angesetzt worden. Der König erklärte sich nach Besichtigung der Bilder mit dem Vorschlag einverstanden. Da ereignete sich ein Unverhofftes: Am selben Tage liefen vom König beim Kabinett so ungeheuerliche

es blieb gegen den Wunsch und die Hoffnung der Freunde an seinem ungünstigen Platze. Allein auch darein wußte sich Feuerbach rasch zu finden und der Sache ihre gute Seite abzugewinnen. Hing dasselbe auch in unvorteilhaftem Licht und inmitten einer nicht eben sehr stilvollen Umgebung, so war es doch für alle Zeiten hinaus geborgen und, was die Hauptsache war, es konnte ohne störende Bildernachbarschaft ruhig für sich selbst wirken.

Es war Anfang Dezember geworden, als Feuerbach sich wieder auf die Rückreise nach Venedig begab. Darauffolgenden Tag berichtet er aus

München, 6. Dezember 1878.

„Ich habe ein gut geheiztes Coupé gehabt und bin zu einer letzten Musikabteilung, deren Schluß ungarische Tänze von Brahms waren, gerade noch recht gekommen.

Heute scheint die Sonne bei mäßiger Kälte.

Es hat hier eine halbe Stunde gebraucht, um alles zu besorgen. — Den Pelz habe ich bis jetzt nicht gebraucht, und da ich mittags bei Sonnenschein über den Brenner fahre, so werde ich ihn schwerlich brauchen.

Der Gedanke an die Wohnung zu Hause ist mir wohltätig."

Venedig, 15. Dezember 1878.

„Ich schicke nur einen Gruß; ich bin gestern wohl und hustenfrei angekommen.

— Ueber den Brenner war es noch gut reisen, trotz Myriaden von Eiszapfen und versteinerten Wasserfällen.

Forderungen für den Schloßbau auf Chiemsee ein, daß die Erklärung erfolgen mußte, es seien dazu keine Mittel verfügbar. Des Königs Antwort lautete: „Habt Ihr kein Geld für mich, so habe auch ich keines für Euern Feuerbach!"

Leider war versäumt worden, die königliche Zustimmung zum Ankauf der Bilder sofort telegraphisch an die Mutter zu melden, wodurch der König unwiderruflich an sein Wort gebunden gewesen wäre. So wurde auch nach des Künstlers Tode noch das Schicksal seiner Werke von unglücklichen Konstellationen nachteilig bestimmt.

Im Hotel in Botzen ist ein großes, komplettes Theater und ich konnte vom Zimmer ab- und zugehen. In Verona blieb ich gestern nacht; dort und hier schneit es und ist es kalt.

Es ist besser, das Wetter tobt sich aus; ich bleibe zu Hause, da nichts eilt.

Heigels sind seit 1. November da; habe sie noch nicht gesehen [1]).

Venedig im Schneesturm — seit 20 Jahren nicht dagewesen.

Ich habe einen guten Ofen, das Zimmer ganz mit Teppich belegt.

Der Schnee wird plötzlich in einer Nacht verschwinden."

Venedig, Weihnachten 1878.

„Die Kälte ist noch so intensiv, daß an nichts vorläufig zu denken ist. Sowie die Witterung milder ist, entscheide ich mich mit den Arbeiten rasch. Ich bin heute noch nicht im Reinen, ob ich das Große [2]) nicht im Ganzen anpacke und hintereinander vollende.

Ich bin wohl und sage freundlichen Gruß."

Dein Anselm.

1879.

Venedig, 11. Januar 1879.

„Noch ein paar Bemerkungen auf meinen letzten Brief.

Im Saale steht ein großer eiserner Magazinofen mit zwei 5 Meter langen Röhren; er ist komplett durchgeheizt.

Das große Bild ist eigentlich fertig; es braucht noch liebevolle Details und Verschönerungen.

Ein Teil des Plafonds wird aufgestellt [3]). Vom September bis Ostern mache ich ihn.

Nach Ablieferung des großen werde ich mir 5000 fl. Vorschuß geben lassen, was nur recht und billig ist.

[1]) Der jetzt in Riva lebende Dichter Heigel.

[2]) Den Sturz der Titanen.

[3]) D. h. ein Teil der fertigen kleineren Plafondbilder.

Die letzte Hälfte erleichtere ich mir[1]); Mittelovalstück die drei Grazien auf Wolken, links und rechts schwebende Bacchanten, oben sitzende Minerva." — (Nachschrift.) „Meinen Michael[2]) haben Neujahr etwa 70 Personen bekommen, also auch kein rarer Vogel.

— Lasse München fahren und danken wir Gott, daß ich in der Stille immer weiter fortschreite. Hier im Auslande erscheint alles noch dummer, als in Deutschland selbst."

Venedig, 16. Februar 1879.

„Ich wollte anfänglich es so einrichten, daß das Bild bis zum 24. April an der Decke ist; es sind große Festlichkeiten in Wien, wegen der silbernen Hochzeit des Kaisers. Ich habe mich anders besonnen. Ich möchte selbst den Schatten von Reklame vermeiden.

Mitte März ist Zeit zu schreiben und den Absendungstermin festzusetzen. Den Brouillon an Stremayr muß ich in eine falsche Mappe gelegt haben; schicke im Laufe März einen neuen, in dem Sinne, daß ich bitte, die Summe zu erhöhen, damit ich einigermaßen für die außerordentlichen Auslagen entschädigt werde. Auch die Bitte, daß bei Ankunft des Bildes sofortiger Befehl vom Ministerium zur Aufstellung gegeben wird.

— Etwa 20 Tage werde ich noch arbeiten, aber die feuchte Witterung verhindert das raschere Trocknen.

— Kommen würde ich dann, wenn nicht mehr geheizt wird.

Meine menschliche Stimmung ist nicht recht erfreulich; es kommt mir vor, als ob alles rasch herunterkommt, oder täusche ich mich. Der Arbeit aber merkt man nichts an." —

Venedig, 25. Februar 1879.

„Es stürmt und regnet heute; ich bin deshalb zu Hause geblieben.

Mit Heigels war ich mehrere Abende zusammen; sie waren komplett liebenswürdig.

[1]) Den übrigen, noch nicht begonnenen Teil der Decke, mit ebenfalls 4 Bildern.

[2]) Den Orden des hl. Michael.

— Der Karneval ist dieses Jahr niedergeregnet worden. Ich habe nichts dagegen, denn das übertriebene Gejauchze hat mir nicht recht gepaßt, wo ich auf dem Punkte bin, das größte Werk meines Lebens zu vollenden.

— Nach Wien kann und will ich nie mehr, aber die Tragweite des Bildes wird doch weitgreifend sein, so daß Aufträge kommen müssen, die, weil sie nicht fresco sind, allenthalben gemacht werden können.

In Wien war ich weder Mensch noch Künstler und jetzt, im Alter, wo andere stillestehen und rückwärts treiben, komme ich in voller jugendlicher, freier Schöpfungsfreude heran.

Außer dem übrigen Plafond kann ich jeden andern großen Auftrag übernehmen. Bei schönem Wetter ist das Fenster offen und der Ofen brennt, so trocknet alles vom einen Tag zum andern. Diener und Arbeitsleute haben alles zum besten gerichtet, so geht es wie eine Perlenschnur. Alle anscheinend großen Schwierigkeiten sind spielend überwunden. Das Bild hat eine riesenhafte Dimension und zwingt zum Respekt allein schon durch die Größe.
— Wenn ich im September wieder beginne[1]), kann bis Ostern ein kolossales Stück weiter fertig sein." —

Venedig, 11. März 1879.

„Obgleich müde, sollen die Briefe an Stremayr und Hansen mit diesem fort. Fürs Konzept danke ich, es ist recht. Schreibe noch an Frau v. Gerold, sie ist befreundet mit Stremayr, sie soll ihm noch einen Wink geben, vertraulicher Weise.

Meine Sorge ist, daß die Herren der Akademie wieder ein Hindernis erfinden, und seien es die Osterferien, um die Aufstellung in den Mai hineinzudrücken und dann totzuschweigen. Du weißt schon, was Du zu schreiben hast. Jetzt, da ich mich der Anstrengung unterzogen, will ich auch etwas davon haben. Frauen können manches tun.

Eine Gräfin Wimpfen-Sina und eine Fürstin von Montenegro haben sich für morgen ansagen lassen."

---

[1]) An den kleineren Plafondbildern.

Venedig, 20. März 1879.

„Sollten sich Briefe kreuzen, so nimm an, daß meinerseits nur das richtige geschieht. Ich danke für Konzept und Briefe. Beunruhige Dich nicht zu sehr, so wie auch ich mit der größten Behaglichkeit weiter male.

Ich warte bis Dienstag, dann schicke ich das Konzept, d. h. abgeschrieben an den Minister. Wenn Du dann an die Presse schreibst, so tauche die Feder in die schwärzeste Tinte und füge bei, daß eine Veröffentlichung des ganzen schmählichen Verfahrens seit fünf Jahren von seiten Feuerbachs bevorsteht. Was sollen wir noch Rücksichten nehmen, das Bild gehört mir und eignet sich mit seinen hardiesses plafonnantes sehr für den Pariser Salon.

Eine vorderhandige Vermittlung des hiesigen Sekretairs ist unnütz, Hansen soll tun, was er will, ich tue desgleichen; auf Bitten verlege ich mich nicht mehr.

— Begreifst Du nun, warum ich todkrank damals nach Heidelberg kam? Jetzt lache ich sie aus, denn gesund bin ich; die Nacht der Springflut[1]) war ich, mit vielen andern, von den Wassern eingeschlossen bis an die Kniee, drei Stunden; (wenn das Wasser gestiegen wäre, wäre ich nach Haus geschwommen) und habe nicht einmal einen Schnupfen davongetragen! Warum? Weil ich den innern Seelenfrieden habe und die große schöne Arbeit mich über alles Kleine hinweggetragen hat.

— Habe 60 Lire monatlich für den Saal geboten, vielleicht geht der Eigentümer es ein, dann würde ich das feuchtkalte Gartenatelier aufgeben und ganz hinziehen und ein 12 Meter langes Bild anfangen.

— Liebe Mutter, freundlichen Gruß. Hansen ist eine Kanaille." —

Venedig, 30. März 1879.

„Liebe Mutter, sollten Deine Augen die Nürnbergerluft nicht vertragen, dann packen wir und ziehen aufs Land. Meine Ein-

[1]) Ende Februar 1879 wurde Venedig durch eine Springflut unter Wasser gesetzt.

nahmen werden jetzt bedeutend und es kann nun alles gemacht werden.

Dank wegen Wien; gerade heute wollte ich Dich bitten, in diesem Sinne an das Rektorat zu schreiben. Ich bin kein österreichischer Staatsbürger mehr und brauche mir absolut nichts gefallen zu lassen. Hansen hat nicht geantwortet, und das Ministerium in einem kurzen Brief vom 22sten bloß, daß ich das Bild an die Akademie schicken soll, die angewiesen ist, den Transport zu bezahlen. Das ist nicht genug und das Bild bleibt, bis ich amtliche Sicherung habe. Da Eitelberger an das Ministerium berichtet, kam mir ein neuer Brief an Stremayr unstatthaft vor. Also abgemacht.

In 8 Tagen hoffe ich, fertig zu sein und es ist Zeit, denn ich fange an angegriffen zu werden.

Sollte ich vor der Abreise noch ein paar hundert Francs brauchen, so schreibe ich. 30000 fl. österreichisch sind 70000 Francs italienisch, damit läßt sich schon etwas machen." —

Venedig, 12. April 1879.

„Gleich nach meiner Zurückkunft von Nürnberg werde ich für unser Haus eine Kopie nach einem der herrlichen Tiepolo im Palazzo Labbia machen. Um dem Bild vor dem Abgang noch zwei Tage Luft zu gönnen, habe ich es noch einmal ganz aufrollen lassen. Es ist von hinreißender Lebenskraft. Couture ist auf seinem Schlosse in Villiers le Bel bei Paris gestorben. Habe Dank für die Schreiben, sie gehen ab ans Ministerium und Rektorat heute nacht; das Bild folgt sofort.

— Die Sorge, daß es in Wien zu lange in der Kiste bleibt, oder provisorisch aufgestellt und hämisch kritisiert werde, vertreibe ich dadurch, daß ich abreise und dann von Nürnberg, wenn es hapert, in einer Nacht nach Wien kann. — Lange werde ich nicht in Nürnberg bleiben können, denn die ganze Decke wird sofort beschleunigt werden müssen.

Wenn ich fertig werde, reise ich schon Dienstag Nacht. —

Dein Anselm."

Ueber den diesmaligen Sommeraufenthalt Feuerbachs in Deutschland entnehmen wir einem Schreiben der Mutter, datiert „Nürnberg den 24. Juni 1879", nachfolgenden Bericht:

„Anselm war sieben Wochen hier und davon sechs so unwohl, daß ich mit großer Sorge und mit ängstlichem Verlangen das Ende seines Aufenthaltes herbeiwünschte. Die rauhe Luft und eine Menge größerer und kleinerer Gemütserregungen sind Schuld daran. Seine Gesundheit ist eben erschüttert und die Umstände erlauben es nicht, daß er behütet werden kann, wie es sein sollte und müßte.

Die Ablieferung des großen Bildes, von dem mir einzelweise geschrieben wurde, es sei ein Vortreten des Genius, vor dem alles Denken still stünde, war von seltsamen Umständen begleitet. Zuerst wollte es Oberbaurat Hansen an die Decke festkleben; dann wurde diese Frage an die Akademieprofessoren verwiesen, die Anselm recht gaben, der es, auf einem Keilrahmen aufgespannt, angeschraubt wissen wollte. Dazu war nun die Decke nicht eingerichtet und muß umgebaut werden, was bereits im Gang sein soll. So wurde das mächtige Gemälde in einem niederen Saale der Akademie vorläufig untergebracht [1].

Inzwischen hat das Ministerium kein Geld, die Nebenbilder sind ab-, oder wenigstens auf unbestimmte Zeit zurückgestellt worden und man hat Anselm selbst die Kosten der Verpackung und des Transportes aufgebürdet [2]. Dies ist kurz erzählt, in Wirklichkeit aber ein drei Monate langes Martyrium gewesen. Dem ungeachtet hoffe ich noch auf die Wirkung des Bildes, wenn es erst an Ort und Stelle ist. Bis jetzt hat es, fürchte ich, nur Haß und Anfechtung erfahren."

Die in Wien von allem Anfang an vorhanden gewesenen, Feuerbach gegnerisch gesinnten Elemente hatten begreiflicherweise seit seiner Abwesenheit erheblich an Macht und Bedeutung zuge-

[1] Die Anbringung des Bildes an der Decke, für die es bestimmt war, erfolgte 14 Jahre später. Der niedere Saal, in den es zunächst gehängt wurde, war in der Bildergalerie der Akademie.

[2] Das Ministerialschreiben vom 11. Juni 1879 im Anhang, Nr. XXVIII.

nommen. Sie stützten sich in erster Linie auf die immer mehr hervortretenden patriotisch-partikularistischen Strömungen und erblickten in Makart und Canon, als einheimischen Künstlern, ihre natürlichen Vertreter. Allerdings wurde an leitender Stelle dieser kurzsichtige Standpunkt zunächst nicht geteilt; man hatte sich hier noch nicht in den Gedanken finden können, daß es bei dem kurzen, so verheißungsvollen Aufschwung, den die Schule unter Feuerbachs Führung genommen, endgültig sein Bewenden haben sollte. Auch der Wahrnehmung konnte man sich nicht verschließen, daß in den zwei Jahren, die die Schule des befruchtenden Einflusses seiner Lehrweise, seines Beispiels und persönlichen Eingreifens entbehrte, alles wieder in rückgängiger Bewegung war. Man gab sich daher, auch nach dem erbetenen und bewilligten Abschied des Künstlers, immer noch längere Zeit der Hoffnung auf seine Rückkehr hin und dies um so mehr, als sie von der Mutter geteilt und im Stillen genährt wurde. Eine Reihe von verlockenden Zusicherungen wurden von Wien aus gemacht, so besonders größere Befugnisse und volle Unabhängigkeit innerhalb der ihm unmittelbar unterstellten Klasse. Allein das Vertrauen Feuerbachs in die Wiener Zustände und das Verläßliche dieser Verheißungen war viel zu tief erschüttert, als daß sie eine Gesinnungsänderung bei ihm hätten bewirken können[1]). Nachdem

[1]) Nach dem Briefe Eitelbergers vom 9. März 1879 (Anhang Nr. XXVII) könnte der Leser Neigung tragen, den Schluß zu ziehen, Feuerbach sei selbst seinen ausgesprochenen Freunden gegenüber von einem krankhaften Argwohn erfüllt gewesen. Den guten Willen Eitelbergers zugestanden, lehrte der Verfolg und Ausgang der Dinge nur zu bald, daß sich den zerfahrenen Zuständen gegenüber der beste Wille machtlos erwies, und Feuerbachs Mißtrauen in diese Art von redseligen Zusicherungen vollberechtigt war. Man kann der Ansicht sein, daß ein praktischerer, auf seinen Vorteil bedachter Mann seine Absichten doch wohl durchzusetzen verstanden haben würde; wir zweifeln nur, wenn Feuerbach ein berechnenderer, d. h. also ein anderer Mensch gewesen wäre, er noch derselbe Künstler hätte sein können, der er war.

Das schließliche Fazit von allen Wenn und Aber bleibt eben immer: Hätte ihm die Welt nur ein Drittel dessen, was er schuf, rechtzeitig abgenommen — und er würde ja dann das Doppelte geschaffen haben —, alles übrige wäre für ihn ein Kinderspiel und er, so wie er war, der Welt recht gewesen.

alle Aussicht auf seine Zurückgewinnung geschwunden war, erfolgte schließlich die Berufung Makarts an seine Stelle.

Das meteorartige Gestirn dieses Künstlers war zunächst immer noch im Steigen begriffen und blendete mehr und mehr die Augen aller Welt. Ein übriges tat dann noch sein ungeheurer Erfolg als Schöpfer und Ordner des großen Festzuges, bei Gelegenheit der Feier der silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares, der bekanntlich ganz Wien in einen Rausch von enthusiastischem Entzücken versetzte und Makart zum Manne des Tages und allgemeinen Liebling der leichtlebigen Stadt machte, just gerade zu der Zeit, in der Feuerbachs großes Deckenbild in ihren Mauern eintraf.

Selbstverständlich wäre ein so ernstes Werk, bei dessen Vorführung der Künstler „den Schatten von Reklame“ zu vermeiden bestrebt war, auch ohne diesen veränderten Kurs in den künstlerischen Strömungen Wiens, derselben sang- und klanglosen Aufnahme begegnet. Im übrigen wissen wir bereits, welche Umstände außerdem nachteilig zusammenwirkten, um den richtigen Eindruck des Werkes zu beeinträchtigen. Ungeahnte, nicht genügend in Rechnung gezogene technische Schwierigkeiten verhinderten die sofortige Anbringung des Bildes an der Decke, für die es berechnet war und an der es allein zu seiner vollen und wahren Wirkung hätte gelangen können. Das schlimmste aber war, daß das riesenhafte Gemälde statt in entsprechender Höhe, inzwischen an der Decke eines niederen Malsaales der Akademie angebracht und trotz der Einsprache des Künstlers in dieser unmöglichen Aufstellung der Welt zugänglich gemacht wurde.

Die Tageskritik, statt gegen eine solche barbarische Sinnlosigkeit Protest einzulegen, erging sich dafür in ihren gewohnten Oberflächlichkeiten, in denen Lob und Tadel sich, wie immer, gegenseitig aufhoben. Wie geschickt und mit welchem Erfolg auf der andern Seite die „stillen“ Gegner Feuerbachs diese nachteilige Aufstellung des Bildes auszunützen und geeigneten Orts Stimmung gegen dasselbe und den Künstler zu machen verstanden hatten, bewies die bald hierauf erfolgende ministerielle Verfügung, durch die, allen Abmachungen entgegen, die Bestellung der übrigen

acht Deckenbilder, angeblich wegen Fehlens der erforderlichen Mittel, kurzweg sistiert wurde.

Solcher Art waren die Erfolge und Aufmunterungen, die dem Meister nach seiner Riesenarbeit zuteil wurden und den zur Erholung bestimmten Aufenthalt in der Heimat illusorisch machten. Eine Hauptsorge für die Mutter hatte es daher gebildet, den eigentlichen Stand der Dinge vor dem Sohne wenigstens bis zu dem Punkte zu verbergen, daß jeder Gedanke an eine unmittelbare Not von ihm ferngehalten blieb. Dem Künstler sollte das Bewußtsein eines erträglichen Zustandes gesichert bleiben. Seine äußeren Verhältnisse hatten sich im letzten Jahrzehnt immerhin so erweitert, daß sich der Jahresaufwand nach den Angaben der Mutter auf durchschnittlich 12000 Mark belaufen hatte, so daß von Not im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht mehr die Rede hätte sein können; aber freilich, es waren Erleichterungen, die zum Teil immer noch mit vorausgenommenen Summen erkauft waren, während zu gleicher Zeit die künstlerischen Aufgaben mit ins Große wuchsen und erhöhte Opfer forderten, wie sich denn beispielsweise die Gesamtausgaben für das Plafondwerk nach des Künstlers eigenen Notizen in runder Summe auf 7000 Frcs. belaufen hatten.

Wer künstlerische Hervorbringungen als bloße Früchte der spielenden Phantasie anzusehen gewohnt ist, mag aus solchen Angaben entnehmen, einen wie ernsten und gewichtigen materiellen Untergrund diese Dinge als Revers ihrer heitern Außenseite haben. Es ist dies eine, gerade den sichtbaren Künsten besonders und unzertrennlich anhaftende Beigabe. Reine Gebilde des Geistes, große Dichtungen und Partituren mögen in Dachkammern das Licht der Welt erblicken können, ein Werk der bildenden Kunst großen Stils aber ist noch niemals aus einer Mansarde hervorgegangen. Wohl erfordern die Werke des Dichters und Komponisten, um in die Erscheinung treten zu können, je nach ihrer Natur einen großen äußerlichen Apparat, insofern als die Welt sie erst in Szene zu setzen hat, aber sie fordern diese Mithilfe erst nachträglich; als persönliche Leistung steht das dichterische oder musikalische Kunstwerk fertig und in sich ab-

geschlossen da. Ganz anders das Werk des bildenden Künstlers. Niemand anderer kann, noch hat zu demselben etwas hinzuzutun; es ruht allein auf den Schultern des Künstlers, ist ganz und gar und durch und durch persönliche Leistung. Was diese Leistung, rein künstlerisch genommen, an Begabung und Studium, an Arbeit und poetischer Stimmung erfordert, das alles hat sie gemein mit den Schöpfungen des Dichters und Musikers. Was aber bei einem Werke der bildenden Kunst, über diese allen Künsten gemeinsamen Voraussetzungen hinaus, nach Umständen, an Schwierigkeiten zu überwinden übrig bleibt, um es überhaupt entstehen zu lassen, bildet nicht selten den Inhalt schwerster Lebenskämpfe und eine Illustration zu der landläufigen Phrase „vom Genie, das sich selbst seine Wege bahnt".

So wie unmittelbar nach Feuerbachs Rückkehr nach Venedig die Verhältnisse in Nürnberg lagen, mußte in Rücksicht auf den gewohnten schleppenden Gang der Dinge beizeiten irgend etwas Ernstliches zur größeren Sicherung der nächsten Zukunft geschehen. Für den Augenblick war wohl noch gesorgt, allein die Verpflichtungen waren große; die Aussichten und zu gewärtigenden Zuflüsse aus Wien waren empfindlich geschmälert, alle Hoffnungen auf ansehnliche Bilderverkäufe hatten sich als trügerisch erwiesen, und dabei sollte nach Feuerbachs ausdrücklicher Anordnung eine Beschickung der Münchener Ausstellung diesmal unterbleiben, da nach allen vorhergegangenen Erfahrungen weder Ehre noch Erfolg von da zu holen oder zu gewärtigen seien.

In dieser unsichern, rat- und hilflosen Lage entschloß sich die Mutter zu einem äußersten Schritt. Sie wandte sich in einem schriftlichen Gesuche an König Ludwig mit der offenen, direkt ausgesprochenen Bitte, ihrem Sohne, der nun an der Schwelle des fünfzigsten Jahres stehe und sowohl im Hinblick auf seine künstlerischen Leistungen, wie als Kind des Landes, das Anrecht auf Beachtung verdiene, in der königlichen Pinakothek bis zur Stunde aber noch nicht vertreten sei, durch Ankauf eines seiner Werke eine für den Augenblick höchst wünschenswerte Förderung zuteil werden lassen zu wollen. Des Beistands von seiten der beiden persönlichen Räte des Königs, v. Ziegler und v. Bürkel,

durfte sie mit diesem Gesuche versichert sein. (S. Anhang Nr. XXIX).

Das schon einmal gelegentlich des Kaiser Ludwigs-Bildes bekundete Interesse des Königs für den Künstler schien durch diesen Anlaß aufs neue lebhaft erregt worden zu sein. Die nächste Folge war ein Austausch zwischen dem kgl. Kabinett und dem Ausstellungskomitee und von diesem aus eine nochmalige nachdrückliche Aufforderung an Feuerbach, die Ausstellung zu beschicken. Damit war der Bann gebrochen. Die Zusage in seinem Namen konnte nunmehr ohne Verletzung seiner Stimmung und Künstlerehre, ja sie mußte erfolgen, und die in Nürnberg befindliche Medea wurde zur Ausstellung angekündigt.

Auf königlichen Wunsch war das Ausstellungspräsidium ferner darum angegangen worden, in Wien um die Ueberlassung des Titanensturzes für die Ausstellung nachzusuchen. Es war dies zwar nichts weniger als nach Feuerbachs Sinn, der eine falsche Aufstellung befürchtete und das Bild am liebsten für alle Zeiten unverrückbar an dem Platze gewußt hätte, für den er es berechnet hatte; doch mußte er der Sache wohl oder übel ihren Gang lassen.

Es gab lange Verhandlungen zwischen Wien und München, Ministerium und Gesandtschaft mußten in Bewegung gesetzt werden, bis endlich die Entscheidung zugunsten des Gesuchs erfolgte, denn weder an der Isar, noch an der Donau würde man, ohne den vom Kabinett aus auf die Verhandlungen ausgeübten Hochdruck, die Angelegenheit ernstlich betrieben, oder etwa deren Scheitern beklagt haben.

Die inzwischen während dem Verlauf dieser Dinge von Feuerbach eingegangenen Nachrichten lauten wie folgt:

Venedig, 6. Juli 1879.

„Liebe Mutter! Ich habe Dir für drei gute Briefe zu danken. Die etwas monotone Heiterkeit Venedigs hat mir passabel gut getan und ich bin wohl, aber nicht mehr jung genug, daß sich die Natur nicht manchmal empörte, immer mit Schustern und in Schustersverhältnissen leben zu müssen. Es ist nicht das

Geld, sondern die Erbärmlichkeit, die den besten und stärksten Mann anekeln kann; das kann überwunden werden mit der Zeit und wird es auch.

In Wien haben sie mit ruhmrediger Halbbildung angefangen und sind nun bei gänzlicher Verwilderung angelangt.

Ich habe hier still vegetiert, sehe bei Tisch fremde Leute und habe eine französische Leihbibliothek neben dem Hotel.

Mitte oder Ende kommender Woche will ich noch etwas aufs Land. Es ist ein neues Stückchen Eisenbahn eröffnet, das ins Gebirge zu drei Seen führt.

— Vor Spätherbst komme ich doch nicht an die Arbeit. Wenn Dir mein Kommen im Laufe des August recht ist, so bleibt es bei unserer Verabredung. — Es freut mich, daß Bußi vernünftig ist. Meine Gartenkatzen sehe ich auch von Zeit zu Zeit, die eine heißt Mora und die andere Tschumpa."

Belluno, 18. Juli 1879.

„Ich hatte Auftrag gegeben, mir Deinen nächsten Brief zuzuschicken; da nichts gekommen ist, unterlasse ich es heute, den alten Kohl wieder aufzuwärmen. Welche Umstände einer guten Sache willen! War es je anders? Bref.

Die kalte Bergluft hat meine Nerven gekräftigt und Schlaf und Appetit gebracht, das genügt. —

Etwa den 25sten oder 26sten kann ich dann in Venedig sein und einen Brief von Dir erwarten, worauf ich dann ausführlich antworte." —

Venedig, 27. Juli 1879.

„Ich habe alles von Dir mit Dank erhalten. Meinen Gruß aus Belluno wirst Du auch haben. Ich bin wohl und zur Zeit zu allem bereit, nur ist schreiben im jetzigen Moment meinerseits beinahe überflüssig.

Die wirklich lächerliche Wiener Verfolgungssucht ist bereits altmodisch geworden. Zuerst haben sie mich verfolgt, weil ich angestellt war, und jetzt, weil ich nicht mehr angestellt bin. Die Sache ist so dumm, daß jedes Wort zu viel ist.

— Ich war dicht an der Heimat Tizians und habe dieselben

Berge gesehen, die er mit so großer Vorliebe auf seinen Bildern angebracht hat.

Für den Winter habe ich ein gemäßigteres Arbeitsprogramm, aber doch reich.

Solltest Du nach München kommen, könntest Du vielleicht zu gleicher Zeit das Betreffende in Starnberg einsehen." —[1])

Venedig, 5. August 1879.

— „Es ist mir lieb, daß die Titanen nicht nach München gehen[2]); sie gehören an Ort und Stelle, wo sie Dir jeden Augenblick zugänglich sind. Nur ist meine Sorge, daß jetzt, wo niemand in Wien ist, sie wieder eine Dummheit mit der Aufstellung machen. Das Bild braucht absolut Luft und Ventilation von der Rückseite. Ueberlege, ob es nicht das beste wäre, direkt an den Kaiser zu schreiben, mit kurzer Erwähnung der großen Unannehmlichkeiten, die man mir stets bereitet hat und zu bereiten beliebt, ihn bitten, der Sache seinen Schutz angedeihen zu lassen. Der Kaiser weiß nichts, sonst wäre alles anders.

Tue was Du willst, aber ich bin mißtrauisch bis auf den kleinen Fingernagel.

(Randbemerkung.) Ich will morgen reisen."

Venedig, 5. August 1879.

„Ich bin wohl, nur im Geiste etwas ermüdet. Ich meine, um alle Konfusion zu vermeiden, ist es das beste, ich bleibe noch. Habe ich so lange gewartet, so kann es auch noch länger sein.

Gehe in der Stille nach München, wenn Du gerufen wirst; auch nach Starnberg; wenigstens ansehen. Ist alles vorüber, dann schreibe oder telegraphiere von Nürnberg und ich komme. Im Herbst stehen wir vielleicht besser und können dann miteinander nochmals hinreisen. Es wird so das beste sein. Der Sommer da oder dort ist der Hitze wegen immer verlorene Zeit." —

[1]) Feuerbach trug sich mit der Absicht, bei Eintreten eines größeren Bilderverkaufs für die Zeit seines Aufenthalts in Deutschland einen ländlichen Wohnsitz zu erwerben.

[2]) Die Einsendung des Bildes wurde anfänglich von Wien aus verweigert.

Venedig, 13. August 1879.

„Ich kann Dir zu Deinem Geburtstage nichts bieten, als einen freundlichen Gruß.

Es muß viel Wasser den Berg herunterfließen, ehe ich mich zu einem weiteren Elan in der Kunst entschließen kann. Ich mag gar nichts mehr schreiben oder sprechen.

Das Gebirge habe ich auf nächstes Jahr aufgehoben, ich möchte auf sechs Wochen hin und drei bis vier große Studien malen. Die Entfernungen sind groß, und um richtig zu reisen, muß man Extrapost nehmen. Für dieses Jahr ist der schöne Eindruck genug.

Ich lese viel und lebe so fort einstweilen. In der Luna habe ich seit Wochen angenehme Tischgesellschaft, einen sehr gebildeten italienischen Oberst zur Rechten und gegenüber einen spanischen Minister mit einer Nichte, nicht schön, aber fein und gebildet rc.

— Möge die Aufstellung des Bildes in München eine leidliche sein (ich zweifle an allem), und möge die Freudigkeit des Werkes Dich momentan über die Jämmerlichkeit der jetzigen Generation hinaustragen."

Venedig, 24. August 1879.

„Nur freundlichen Gruß. Die Hitze ist groß hier.

Die Sache [1]) scheint sich wieder einmal in die Länge zu ziehen.

Schicke an Herrn Reitmeyer etwas; 600 Mark werden genügen, damit wenigstens dann, wenn einmal etwas eintritt, ich nicht gehemmt bin und reisen kann. Bist Du schon in München und trifft Dich dieser Brief nicht, hat's auch nichts zu sagen."

Venedig, 25. August 1879.

„Meinem gestrigen füge ich noch einige Zeilen hinzu. Wir haben jetzt noch zwei der schönsten Monate vor uns und können hingehen, wo wir wollen. Das Geld an Reitmeyer brauche ich gar nicht abzuwarten; er kann es verrechnen, wenn es kommt.

Spätestens Donnerstag abend gehe ich und wohne in Kufstein in den Drei Königen; da kannst Du gleich aus dem Staube Nürnbergs fort nach Kufstein. Von da aus ist in München alles leicht zu besorgen.

---

[1]) In München.

— Daß ein Bild, das für ein bestimmtes Lokal mit Umrahmung gemalt ist, auf einem modernen Trödelmarkt nicht gewinnen wird, wissen wir. Wenn aber einer sich untersteht, noch ein Wort sich gegen meine Kunst zu erlauben, so lache ich ihm ins Gesicht und lasse ihn stehen. Freundlichen Gruß.

Dein Anselm."

Am 3. September traf Feuerbach in Nürnberg ein; ziemlich unwohl, wie es in einem Briefe der Mutter heißt, aber im ganzen ruhig; nur lasse sich gegen seine zunehmende Mutlosigkeit und seinen Ekel vor der Zeit mit allen vernünftigen Trostgründen schwer ankommen.

Die Ankunft des Titanenbildes in München war endlich gegen Schluß des August erfolgt; die Eröffnung des Separatraumes aber, worin es zusammen mit der Medea zur Ausstellung gelangen sollte, verzögerte sich bis in den September hinein.

Die Spannung und Ungeduld, die sich des Münchener Publikums allmählich bemächtigt hatte, war so groß, daß am Tage der Eröffnung der Saal buchstäblich gestürmt wurde. Nicht leicht aber dürfte die Welt von einem Werke der Kunst in ihren Erwartungen in gleichem Maße enttäuscht worden sein, wie angesichts des Titanensturzes; etwas so ganz anderes war es, als man sich vorgestellt haben mochte. Schon was davon aus eingeweihten Kreisen zuvor in die Oeffentlichkeit gedrungen war, lautete wenig Erfolg verheißend. Ja ohne den Zwang der leidigen Rücksicht, die auf das Kabinett genommen werden mußte, wäre diesmal das Ungeheuerliche vielleicht wirklich geschehen und das Bild von der Jury zurückgewiesen worden. Brachte sie doch nachträglich, bei Anlaß der Preisverteilungen, ihren althergebrachten Standpunkt Feuerbach gegenüber wieder aufs neue zur Geltung, indem sie sowohl dem Titanensturz, wie dem Medeenbilde jegliche Auszeichnung versagte [1]).

[1]) Selbst die beabsichtigte photographische Nachbildung des Titanenbildes wurde in ostentativer Weise hintertrieben. Die dazu erforderlichen, sehr umständlichen Zurüstungen waren von Hanfstaengl bereits getroffen, als die Wegräumung des Bildes angeordnet und ohne Rücksicht auf den nachgesuchten Aufschub auch ausgeführt wurde, bevor die Aufnahme hatte stattfinden können.

„Wenn Sie," schrieb Friedrich Pecht am Tag vor der Eröffnung des Saales an die Mutter Feuerbachs, „wenn Sie darauf bestehen, hierher kommen zu wollen, so würde ich mich an Ihrer Stelle damit vertraut machen, sehr abfällige Urteile zu hören und mangelndem Verständnis zu begegnen." —

Die Aufstellung des Gemäldes als Deckenbild war für undurchführbar und ohne Angabe irgend welcher Gründe einfach abgelehnt worden. Das Werk hätte aber, bei der eigentümlichen sogenannten Froschperspektive, in der es gedacht und durchgeführt ist, allein als Plafondbild, und damit verbunden, im gehörigen Abstand vom Beschauer zu richtiger Wirkung kommen können [1]).

Freilich würde sich bei der trostlosen Unreife und Unbildung des allgemeinen Urteils das Schicksal der selbst titanenhaften Schöpfung, auch durch die Anbringung als Deckenbild wohl kaum wesentlich anders gestaltet haben. Das Werk wäre zwar davor geschützt gewesen, daß ihm jeder dicht in die Nähe rücken konnte, was notwendigerweise bei seinen riesigen Dimensionen eine perspektivische Verschiebung der Linien in der Richtung von unten nach oben zur Folge haben mußte. Doch dies war das geringste;

---

[1]) Trefflich sagt Semper in seinem Stil, in der tiefsinnigen Abhandlung über Deckenbilder unter anderem: „Dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugoten mit einer Art von Wut angefeindet worden — fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständigen Laien haben sich dagegen verschworen — während bemerkt wird, daß die besten Maler (Semper nennt Michel Angelo, Raphael, Domenichino, Guido Reni, Correggio, Tizian, Tintoretto und Paul Veronese) mit größter Vorliebe und bestem Fleiße gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Oertlichkeiten der angedeuteten Art knüpften." — Er rühmt besonders dabei, daß die Kunst vor dem kurzsichtigen Kennerblick und der Lupe des Aesthetikers einigermaßen gesichert sei; dieser könne ihr nicht jeden Strich bekritteln und sei genötigt, sie im Ganzen und in der Gesamtintention (wie er es immer sollte) zu fassen. „Nichts ist vorteilhafter für das Kunstwerk," heißt es sodann weiter, „als das Entrücktsein aus der vulgären, unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie der Menschen. Außerdem," meint Semper, „soll man ein gutes Bild nicht zu lange anglotzen. Du hast mit einer Anschauung genug, die so lange währt, bis der Nacken ermüdet. Hat dieser Zeit gehabt auszuruhen, so ist das Auge auch wieder empfänglich geworden für Farbenkontraste und richtiges Verhalten der Töne und Formen zueinander."

das ärgste war, daß man, in unglaublicher Verkennung aller Bedingungen monumentaler Malerei, von dem Bilde die Wirkung eines Staffeleigemäldes forderte und es demgemäß beurteilte.

Im übrigen schrak man, bei der gleichsam drohenden Nähe der gewaltigen Gestalten des Werkes, wie vor Fabelgebilden zurück, vergessend, daß, wenn sich unter dem Aufruhr aller Elemente eine Welt aus dem Chaos emporringt, und Götter und Heroen als Handelnde um Sieg und die Oberherrschaft kämpfen, notwendigerweise auch die Ausdrucksmittel außergewöhnliche sein müssen, soll der Versuch nicht an der Klippe der Schwächlichkeit oder gar der Lächerlichkeit scheitern.

Die Mutter hatte sich durch keinerlei abfällige Kritik abhalten lassen, zur Ausstellung nach München zu kommen, um sich aus eigener Anschauung ein Urteil zu bilden. An sich wäre ihr die im Tone ruhigster Zuversicht gehaltene Bitte des Sohnes, sich durch nichts irre machen zu lassen und an ihn und sein Werk zu glauben, Bürgschaft genug gewesen; hatten sich doch auch, neben den verwerfenden, sehr gewichtige Stimmen für das Werk erklärt; so gehörten unter andern Karl v. Lützow und Zumbusch in Wien zu den begeisterten Bewunderern der Titanen und hatte sich letzterer darüber geäußert, er kenne kaum ein zweites Werk, das bei solcher Kühnheit eine solche Klarheit aufweise.

„Es waren," — so schrieb die Mutter nach ihrem Besuche in München aus Nürnberg — „es waren ein paar schöne Tage, die ich hell im Gedächtnis behalten werde. Mir hat das Bild die Seele erweitert und der gewaltige Akkord tönt noch in mir fort." Dann aber heißt es weiter: „Anselm habe ich sehr gedrückt und still gefunden. Er dauert mich in seiner stummen Resignation, daß mir fast das Herz bricht. Wenn ich es verhindern kann, so soll wenigstens heute oder morgen nichts Bitteres an ihn herankommen und der 12. September ohne Kränkung verlaufen" [1]).

[1]) Am 12. September 1879 war Feuerbachs fünfzigster Geburtstag.

Auch die kleine Gemeinde der Münchener Verehrer des Künstlers hatte beschlossen, diesen Tag nicht ohne ein besonderes Zeichen ihrer Gesinnung vorübergehen zu lassen und zu diesem Zwecke waren verschiedene Lorbeerspenden mit entsprechenden Widmungen an den Meister abgesandt worden.

„Das war ein gutes Werk," schrieb die Mutter tags darauf. „Die Sendung hat Anselm so überrascht und gerührt, daß er der Thränen nicht Herr werden konnte und mich bat, das Zimmer zu verlassen; so etwas sei er nicht gewohnt. — Er schreibt Ihnen allen heute noch."

Die in mancherlei Sinne sehr beredten Dankesworte Feuerbachs — die letzten Zeilen, die ich von seiner Hand empfing — mögen hier ihre Stelle finden. Sie lauten:

„Ich danke Dir von Herzen für Deinen schönen, sinnvollen Festgruß. Die Münchener Sendung hat mich ebenso überrascht, als erfreut und gerührt, sie hat mir in der Seele wohlgetan. Du weißt, daß ich in dieser Hinsicht gerade nicht verwöhnt bin, desto höher weiß ich ein solches Zeichen freundlicher Gesinnung und künstlerischer Anerkennung zu würdigen.

Habe Dank, alter, treuer Freund. Vielleicht fügt es sich, daß wir noch gute Tage miteinander verleben.

In unveränderlicher Freundschaft
Dein A. Feuerbach."

Nürnberg, 13. September 1879.

An diesem Tage hatte der Meister den festen Entschluß kundgegeben, im kommenden Frühjahr von Nürnberg nach München überzusiedeln. Die Mutter erhielt Auftrag und Vollmacht, im geeigneten Zeitpunkt das Nötige einzuleiten. „So es ein gnädiges Schicksal will," fügte die Mutter dieser Mitteilung hinzu, „daß eine günstige Wendung in Anselms Leben eintritt, so sehen Sie ihn nächstes Frühjahr in seinem neuen Heim in München. Er ist ganz entschlossen, freut sich sehr, und der Gedanke schon verleiht ihm neues Leben."

Allmählich mahnte die vorrückende Jahreszeit aber doch zum Aufbruch nach dem Süden. Der Husten war zwar diesmal in

Nürnberg zum erstenmal ausgeblieben; dafür hatten sich andere kleine Uebel eingestellt, „so eine Art von Erstorbenheit der rechten Hand oder vielmehr der Finger, die bei jedem kalten Einfluß sich fühlbar machte“. Er hatte somit alle Ursache, das Reisen nach Eintritt der Kälte zu fürchten, und da sich auch die Sehnsucht nach Tätigkeit einzustellen begann, trat er am 9. Oktober die Rückreise nach Venedig an. Auf derselben schreibt er aus

Botzen, 12. Oktober 1879.

„Des schönen Wetters halber bin ich einen Tag länger in Botzen geblieben urd schicke Dir von hier meinen Gruß.

Hier ist allabendlich Musik, sogar war ich gestern einen Akt im Freischütz, im Hotel. Der Tenor hat einen Pfropfen im Hals und die Gewehre konnten nicht losgehen. Es ist gut, mancherlei zu wissen; so sagte mir gestern ein Kaufmann, den ich von Venedig her kenne, daß Herr D . . . . . vorgestern nach München gereist ist. Er hat sich gesundheitshalber hier eine Villa gebaut. — Sein Vermögen besteht in etwa 300,000 Mark — —, ein Tyroler, der Tyroler malt!

Wenn man bei mir überhaupt noch von Zukunft sprechen kann, so ist das Mißverhältnis so groß, daß von Heiterkeit keine Rede sein kann, auch dann, wenn man mir nach unsäglichen Kämpfen eine Stellung gibt. Ich sehe jetzt alles ein und habe keine Illusionen mehr, ich stehe allein und kann nicht eine kleine Welt in der kurzen Lebenszeit überzeugen. Doch lassen wir das. Zur Reise war es die richtige Zeit; denn in München war es schon kalt. Diese wenigen Zeilen sollen nur ein freundlicher Gruß sein.“

Venedig, 17. Oktober 1879.

— „Der Zeitung nach wäre der Milton [1]) für 80,000 Francs nach Amerika verkauft. Eine Sensationsnovelle zu solchem Preise! Wo sind wir hingeraten.

Da der König noch nichts für mich getan hat, so ist doch anzunehmen, daß etwas geschieht.

[1]) Ein Bild von Munkaczi, das sich auf der Münchener Ausstellung befand.

— Ich kann heute noch nicht sagen, ob ich es nicht vorziehe, die Bude hier bis Frühjahr zu schließen und ruhig zu Hause in Nürnberg zu bleiben; wir leben um die Hälfte billiger so. Es würden wenige Wochen während des Umzugs nach München hier genügen, um das Bild fertig hinauszubringen [1]). Jetzt, ohne Aufträge, wieder Bilder zu beginnen, Ausgaben machen, um sie Jahre lang herumstehen zu lassen, will mir nicht einleuchten. Der Anlauf zum neuen Leben muß jetzt von außen kommen, Werke sind genug vorhanden.

Außerdem ist das kleine Atelier hübsch; es ist für mich dasselbe, wie wenn ein Mensch in der ersten Etage gewohnt hat und nun in eine Dachstube gezogen ist. — Wie soll es anders sein, da niemand mir auch nur die Spur von Erleichterungen angetragen hat und jedermann denkt, er wird sich in seiner Hohenpriesterrolle schon selber helfen.

Da ich nicht weiß, was ich unternehmen kann und darf, so wird Ende des Monats mein Entschluß nicht schwer fallen, ich tue das Billigste, was mir niemand verdenken kann." —

Venedig, 1. November 1879.

— „Die Königsaffäre scheint nun auch bald Mythe zu werden; wenn das große Bild nur dazu gut war, mich wieder mit neuem Unverstand und Dummheit zu belästigen, dann war dieses das letzte Mal.

Ueber Piloty mache Dir keine Illusionen, der bleibt so lange, bis ich dann die Direktur nicht mehr annehme. Wenn ich überhaupt noch etwas wirken soll, dann muß es bald sein.

Trotzdem München ebenso gewöhnlich wie Nürnberg ist, so bin ich doch für den Umzug, nur glaube ich, daß es besser ist, ein Vierteljahr (Miete) umsonst zu bezahlen, als abbrechen, ehe auch nur das leiseste in München geschehen ist.

— Schmidt und Nast (in Rom) haben mich wieder mit einer dicken Verrechnung beehrt. Nach Verkauf der Medea muß der Rest getilgt werden, es ist nachgerade Tierquälerei.

— Ich langweile mich hier bis jetzt . . .

[1]) Das Konzert ist gemeint.

Eitelberger hat einen starken Schlaganfall gehabt. Falke versieht seinen Dienst.

Das Konzert ist sehr lieblich, aber ich denke nicht an Paris, seit der Münchener Jüry. Das geht nicht in dieser Weise. —

Genug für heute."

Nach Schluß der Ausstellung, Anfang November, verlautete endlich, daß der König in seiner Residenz eine Separatausstellung von einer Auswahl von Gemälden des Glaspalastes anbefohlen und darunter die Medea von Feuerbach zum Ankauf bestimmt und die Einverleibung des Bildes in die neue Pinakothek angeordnet habe.

Die Ankaufsbedingungen waren freilich keine glänzenden, mußten aber nach Lage der Dinge und in Rücksicht auf die schwierigen Finanzverhältnisse der königlichen Kasse dankbar hingenommen werden. „Ich hoffe immer," schrieb die Mutter in bezug hierauf, „es trägt sich noch etwas zusammen, daß doch ein wenig Sicherheit in die Situation kommt."

„Von Anselm", so berichtet sie unterm 27. November, „habe ich keine guten Nachrichten. Lebensmut und Arbeitslust sind noch immer nicht zurückgekehrt. Er scheint unter dem Druck übler Stimmung so hinzuvegetieren. Durch unberufene Zwischenträgerei sind ihm die Zahlen des Medeenverkaufs, die ich umgangen hatte, verraten worden, was natürlich nicht angetan war, das Uebel zu verbessern. Ich weiß nicht, wie das werden soll: Dreiviertel Jahre ohne einen Pinselstrich! —

Von den Schulden, die Anselm in Frankfurt, Wien und Rom hatte, sind jetzt noch ungefähr 2000 Mark übrig. Das ist ein unbeschreibliches Glück — für mich — die ich dafür zu stehen hatte; denn Anselm begriff nie, daß Schulden Schulden sind. Es kommt mir wie ein Wunder vor, aus diesem Abgrund herausgerettet zu sein. Nahezu 20000 Mark in einem Jahre bezahlt!

Jetzt könnte Anselm für sich sammeln — und nun geht es mit der Arbeit nicht. Hoffen wir von der allmählichen Ruhe das beste. — Ach ich wäre so froh und glücklich, wenn er nach und nach den Kopf über die trüben Wolken herausstrecken wollte —

aber den Tribut des Menschlichen muß jeder, auch der Größten einer abtragen. Ich hoffe von Tag zu Tag zu erfahren, daß er seinen Mut wieder gefunden hat durch das einzige Mittel, was helfen kann — — die künstlerische Arbeit." —

Wirklich schien auch — aus seinen beiden zunächstfolgenden Berichten zu schließen — ein Wechsel der Stimmung im Anzug und der sehnliche Wunsch der Mutter sich erfüllen zu wollen. Er hatte sein Atelier umräumen und sein Konzertbild und die für die Wiener Decke begonnenen, inzwischen abbestellten Nebenbilder zur weiteren Vollendung aufpflanzen lassen. Wenn er auch Veranlassung nimmt, sich über die Wiener Verhältnisse und das Jammerschicksal seines Titanenbildes — das wieder an derselben niedern Decke seinen Platz erhalten hatte — in bittern Worten auszulassen, wendet er doch gleichzeitig den Blick fest der Zukunft zu. Das Schreiben lautet:

Venedig, 16. Dezember 1879.

„Ich bin froh, daß ein Brief gekommen ist; ich war der Meinung, daß Du unwohl oder krank bist und eine Antwort auf eine Anfrage hätte wieder 6 Tage gebraucht. Ich habe mich bis jetzt nicht entschließen können, in ein Privathaus zu fremden Leuten für die kurze Zeit zu ziehen [1]). Mein Zimmer ist klein aber warm und das freie Meer vor dem Fenster. Das Essen ist schlecht, aber es ist überall schlecht. Man kann nicht alles haben. Mit meinen kleinen Miseren will ich Dich nicht behelligen; es könnte alles etwas bequemer sein. Es wird die Zeit wieder kommen, wo ich ins große gehen kann, dann geniert nichts mehr.

Morgen und übermorgen habe ich Arbeiter im Atelier und berichte dann über den Effekt. Auf jeden Fall ist bis Ostern viel geschehen.

Vor einiger Zeit hatte ich etwas geschwollene Beine abends. Da es nur noch eine Schwäche ist und ich nicht wie ein wildes Tier herumgehetzt werde, so kuriert Ruhe von selbst. Dann kam Schneesturm und eisige Kälte, wo ich mich zu Hause gehalten

[1]) Die Mutter war des überaus strengen Winters wegen in erhöhter Sorge um sein Befinden.

habe. Denn ob ich denke oder male, es ist dieselbe Arbeitsförderung. Jetzt, sowie mildere Tage kommen, wird alles um so leichter gehen. Eine Gravüre von Milton habe ich auch gesehen und ist mir ein sehr langer Tisch in Erinnerung geblieben. Das ist ja keine Kunst mehr, sondern photographische Zimmervedute mit Staffage.

Ein Thor wer sich einbildet, pathologische Zeitströmungen siegreich bekämpfen zu wollen. Aber uns hindert deswegen nichts, zu malen, wie wir wollen. Es fehlt den Herren allen Seele und Geist, aus innerer Notwendigkeit malt niemand mehr, die Anregung soll immer nur von außen kommen.

Das Wirtshausleben habe ich recht satt und es wird ja auch einmal möglich werden, daß wir länger beisammen sind.“ —

Venedig, 21. Dezember 1879.

„Mein Briefchen mit der Karte wirst Du bekommen haben. Deinen Brief vom 17. habe ich mit Dank erhalten und hoffe, daß Dich dieser Gruß zum Weihnachtsabend erreicht.

— Ueber mich beruhige Dich vollständig, ich bin als einzelner Mann im Gasthause besser versorgt, als in Privatquartieren. Fühle ich mich nicht wohl, so halte ich mich ruhig, da ich nichts zu forçieren brauche.

Meine Arbeiten sollen ruhig stehen bleiben. Doch möchte ich, sobald es die Witterung erlaubt, etwa März, auf einige Zeit hinauskommen; ich habe doch viel mit Dir zu besprechen. Dann auch muß die Wiener Wirtschaft auf alle Zeiten gebrandmarkt werden. Die Welt hat es nicht um mich verdient, daß ihr auch nur der kleinste Teil ungestraft durchgehen soll. Ich habe es in der Hand, sie lächerlich zu machen, gemein und unredlich. Ich glaube, daß es keinem Ministerium ungestraft erlaubt sein kann, ein Bild für 18,000 fl. zu bestellen, um es aus persönlicher Rankune in die Rumpelkammer zu tun. —

Davon später; lassen wir's heute.

Von meinen Wiener Freunden mag ich schon seit langer Zeit nichts mehr wissen — das ist alles nichts. —

Vorläufig bin ich noch ein ganz gesunder Mensch, der nur vorsichtig zu sein braucht, und das ist die Hauptsache.

Die Kälte hat bei uns etwas nachgelassen, sogar bedeutend; möge es sich bis Nürnberg ausdehnen.

Im Atelier sieht es groß und stattlich aus. Im Hintergrund auf der großen Staffelei steht der Prometheus. Durch Aufhebung des abgeschmackten Ovales wird es ein großes, mächtiges Galeriestück, ein anderes Bild. Ich gewinne an Landschaft und Figuren und es hat denselben Linienzug, wie die meisten meiner Bilder. Einige zu große Nacktheiten hebe ich auf.

Vorn steht im Atelier das Hauptstück, das Konzert. Ein Galeriestück von vier Meter Höhe im Rahmen. Letzterer ist ein Meisterstück von durchbrochener Renaissanceschnitzerei, dabei ganz leicht. Dunkelbraun und ein goldener Lorbeerstab, darin ruht der weiße Marmortempel.

Trotzdem ich eigentlich zu den Figuren gar kein Modell gehabt, sind sie warm und seelenvoll. Ich kann es nicht anders ausdrücken, aber das Bild wirkt wie eine Verklärung einer Malerseele. Basta.

Der Rahmen kostet 800 Lire, ein ganz durchaus bescheidener Preis. Ist auch schon bezahlt bis auf einen kleinen Rest.

Ich wünsche, daß die Bilder bis Herbst ruhig stehen bleiben, keine Hetzerei! Unterdessen haben wir uns gesprochen und manches ins Reine gebracht.

Das Konzert braucht äußerste Vorsicht und nur ab und zu werde ich touchieren, denn es ist vollendet. Da ich die Stiege brauche zu beiden Bildern, so unterlasse ich noch einige Zeit die Arbeit, bei milderer Witterung geht alles besser.

Das ungefähr, liebe Mutter, wäre so ziemlich alles, was zu sagen ist; die Hauptsache ist, daß Du für Dich sorgst in jeder Beziehung, denn ich kann nicht leugnen, daß ich im Gemüte recht sehr angegriffen bin, so daß ein häusliches Unglück nicht mehr zu ertragen wäre.

Wir haben bereits über diese Dinge gesprochen. Einstweilen steht wieder ein großes Kapital da in meinem Atelier.

Ich schreibe bald wieder.

Dein Anselm."

Das Versprechen am Schluß des Briefes sollte unerfüllt bleiben. Es war dies das letzte Schreiben Feuerbachs an seine Mutter. Vierzehn Tage nach demselben brachte der Telegraph aus Venedig die Nachricht, daß der Meister am Morgen des 4. Januar 1880 tot in seinem Bette aufgefunden worden sei.

Man könnte sich versucht fühlen, eine sinnige Symbolik von „des Künstlers Erdenwallen" in der Fügung zu erblicken, daß Feuerbach, unmittelbar bevor er von seinem Lebenswerk abberufen wurde, sich mit der Absicht trug, die letzte Hand an ein Werk anzulegen, von dem er in seinem letzten Schreiben sagt, es wirke wie eine Verklärung einer Malerseele. Auch daß er gleichzeitig die Vollendung des Prometheus plante, legt eine sinnbildliche Deutung nahe. Wie oft, wenn die Fesseln seines eigenen Geschicks ihn gedrückt und ihm verwehrt hatten, seinem Schöpfungsdrange frei zu folgen, mochte er sich als ein Geistes- und Schicksalsverwandter jenes edelsten aus dem Geschlechte der Titanen gefühlt haben, der ihm nicht umsonst zum Vorwurf für eine seiner ergreifendsten Schöpfungen gedient hat. Denn wenn nun auch der Tod die eigentliche Vollendung des Werkes in des Künstlers strengem Sinne verhinderte — heute, wo es zu Häupten des Titanenbildes die Decke ziert, für die es gedacht war, wirkt es als ein durchaus fertiges Werk und sagt der Welt nur, wie hoch der Tote den Begriff von Vollendung gefaßt hat.

Bezeichnend zugleich ist, daß, wie dem ersten Werke von Feuerbachs Hand [1]) ein musikalischer Vorwurf zugrunde liegt, auch musikalische Themen es waren, die in den letzten Tagen seines Lebens seine Seele erfüllten: das Konzert und Prometheus, dem die Okeaniden nahen, ihn mit ihrem Gesange zu trösten.

Die Kunde von Feuerbachs plötzlichem Tode hat die Mythe gezeugt, er sei freiwillig aus dem Leben geschieden. Da er einsam endete, fand das Gerücht, einmal laut geworden, leicht Gläubige.

[1]) Der flötespielende Faun.

Das ärztliche, auf Grund der Sektion erfolgte Gutachten gibt als Ursache seines Todes Herzschlag an, und dasselbe sagen die Sterberegister von Venedig.

Da jenes Gerücht sich gleichwohl bis in unsere Tage erhalten hat, verweisen wir zu deren endgültiger Widerlegung auf die Nummern XXXI und XXXII des Anhangs.

Das Leiden, das den vorzeitigen Tod Feuerbachs herbeiführte, war offenbar viel vorgeschrittener, als die Welt und vor allem er selbst ahnte. Von jeher gewohnt, körperlichem Uebelbefinden mit seinem starken Willen zu trotzen und so lang es irgend anging, sich aufrecht zu erhalten, mußte daher die Welt, die ihn eben noch unter den Lebenden gesehen, sich von seinem plötzlichen Ende überrascht fühlen.

Die mancherlei Komplikationen, die sein Grundleiden begleiteten, lassen das eigentliche Krankheitsbild nur unsicher erkennen. Kaum darf der unerwartet rasche Ausgang einzig als die unmittelbare Folge seiner Wiener Erkrankung aufgefaßt werden, deren charakteristisches Symptom die überaus empfindliche Reizbarkeit der Atmungsorgane bildete; gerade diese war, dank Venedigs wohltätigem Einfluß, schließlich selbst in dem ungünstigen Klima Nürnbergs ausgeblieben. Es erscheint daher, daß unabhängig davon, voraussichtlich schon seit geraumer Zeit, sich das folgenschwerere chronische Herzleiden — von niemand erkannt und beachtet — ausbildete.

Zu den Ursachen, die dasselbe wenigstens begünstigt und beschleunigt haben mögen, darf man wohl auch, ohne dem Einwurf sentimentaler Auffassung zu begegnen, mit einrechnen, daß Feuerbach Jahrzehnte lang unter dem seelischen Druck wirtschaftlicher Sorgen gestanden; und nicht nur unter diesen, sondern noch mehr unter der sich beständig steigernden Erkenntnis psychisch litt, daß die Kunst, und zumal er mit seiner Kunst, völlig außer Zusammenhang mit den treibenden Interessen der Gegenwart stehe.

Aufs entschiedenste aber widersprechen der Annahme eines gewaltsamen Todes die letzten, der Katastrophe unmittelbar vorausgegangenen brieflichen Aeußerungen Feuerbachs. Sie sind erfüllt von Hindeutungen auf kommende Tätigkeit, Gedanken und

Wünschen nach baldigem Wiedersehen und dauerndem Zusammensein. Das ist nicht die Sprache eines Lebenssatten.

In der hinterlassenen Briefmappe des Künstlers fand sich das letzte, von der Mutter an ihn gerichtete Schreiben vor. Es lautet[1]:

Nürnberg, 30. Dezember 1879.

Mein lieber Anselm!

„Seit gestern ist Thauwetter und es beginnt ein neues Leben. Da ich die Abschiede nicht leiden kann, so sage ich Dir lieber guten Tag im neuen, als Adieu im alten Jahr, ohne Verdruß, ohne Sentimentalität im vollen Verständnis dessen, was fehlt und was Du innerlich leidest, und doch, nach dem bisher Errungenen, hoffend, und in Zuversicht und gutem Glauben. Die Wege sind offen. Was ich bitten möchte, ist einfach, Dich möglichst ruhig und unbekümmert zu halten und Deiner künstlerischen Stimmung in der Muße oder in der Tätigkeit freien Raum zu lassen. Was kommen will, muß von außen kommen, Du hast genug getan im Entgegengehen.

Doch das ist Gerede und zwar überflüssiges. Du darfst glauben, daß ich Verständnis habe für das, was Du fühlst. Müßiges darüber Reden lasse ich sein und sage nur, was ich fest glaube und weiß, daß das nächste Jahr ein reiches und günstiges sein wird.

— Ich schreibe bald wieder — hoffentlich Wichtigeres und Besseres als heute abend, nur um Dich mit einer Zeile zu grüßen.

Bei Euch wird es voller Frühling sein; wir haben wenigstens eine entfernte Ahnung davon.

Nach Neujahr will ich noch 1000 Mark schicken, damit es nicht fehlt. Sei herzlich gegrüßt

von Deiner Mutter.

In 8—10 Wochen hoffe ich, bist Du hier und dann wollen wir alles ruhig besprechen und in die Reihe bringen. Das ist

[1]) Das Original befindet sich im Besitze von Frau Rudolf, geb. Schwarzenbach, in Zürich.

mein Trost von einem halben Jahre zum andern, bis es endlich zu einer wirklichen Heimat kommt."

Niemand, der noch eine treue Seele sein nennen und auf ein reines Leben zurückblicken kann, der noch eine Aufgabe vor sich sieht und, neben der äußeren Möglichkeit zu ihrer Bewältigung, in sich selbst die Kraft zu ihrer Lösung spürt, wirft das Leben als eine untragbare Last von sich. —

Die unverhoffte Nachricht vom plötzlichen Hinscheiden Feuerbachs war, über alles Für und Wider hinweg, von der allgemeinen Empfindung begleitet, daß eine ungewöhnliche Erscheinung aus der Reihe der Lebenden ausgeschieden, eine außerordentliche Persönlichkeit zu wirken aufgehört habe. Während eines Zeitraums von mehr als dreißig Jahren hatte Feuerbach durch seine rastlose Tätigkeit die kunstübenden und kunstliebenden Kreise der heimischen Welt in steter Bewegung und Aufregung erhalten. Unbeeinflußt von den Strömungen und Forderungen der Zeit, durch nichts beirrbar, war er, „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten", seine eigenen, vielfach angefochtenen Bahnen gewandelt. Der Lorbeer, den ihm die Welt, wie so häufig dem Lebenden, verweigert hatte, dem Toten schien sie ihn willig gewähren zu wollen. In Venedig zunächst sollte diese Stimmung in einer Weise zum Ausdruck kommen, die wohl kaum dem vereinsamten, nur für wenige zugänglich gewesenen Menschen (Anhang Nr. XXXIII), sondern nur dem Andenken des großen Künstlers hatte gelten können. Alle am Orte anwesenden fremden Künstler, der Circolo artistico und Mitglieder der Professorenschaft der dortigen Akademie hatten sich zu einer würdigen Totenfeier in der protestantischen Kirche zusammengefunden und ihre Lorbeerspenden am Sarge des zu früh dahingeschiedenen Meisters niedergelegt [1]).

[1]) Allgemein war aufgefallen, daß Graf v. Schack, der um dieselbe Zeit in Venedig weilte, sich an dieser Feierlichkeit nicht beteiligt, noch sonst seiner Teilnahme Ausdruck gegeben hatte. In der Geschichte seiner Galerie berichtet er nur über einen mehrstündigen Besuch, den er dem Atelier des Künstlers

Nach den Bestimmungen der Mutter wurde die irdische Hülle des Meisters sodann von Venedig nach Nürnberg überführt, um auf dem altehrwürdigen St. Johanniskirchhof, dem Campo santo Nürnbergs, wo auch der Philosoph Ludwig Feuerbach ruht, an der Seite Jamnitzers und in dichter Nähe von Albrecht Dürers Grab, in heimatlicher Erde ihre letzte Ruhestätte zu finden[1]).

Mit besonderen pietätvollen Veranstaltungen hatte Nürnberg sich zum Empfang und zur Beisetzung der sterblichen Ueberreste des großen Toten gerüstet. Fast wie Ironie des Schicksals klingt es, liest man in Markus Schüßlers Votivschrift[2]) auf Feuerbach die darauf bezügliche Schilderung, wie eine nach Tausenden zählende Menschenmenge am 12. Januar 1880 nach dem St. Johanniskirchhof wallte, nachdem schon während des ganzen vorhergegangenen Tages dichtgedrängte Reihen den mit Blumen und Kränzen überschütteten Sarg umstanden hatten, der die irdische Hülle des gottbegnadeten, fern seiner Heimat einsam verstorbenen Künstlers barg. Ein Baldachin aus Tannengrün und Farnkraut, Lorbeer und Palmen erhob sich über dem Grabe. Den Zug eröffneten unter den Klängen des Beethovenschen Trauermarsches die Bannerträger des Künstlervereins und der Künstlerklause von Nürnberg. Ihnen folgten die Träger der zahlreich eingegangenen Kränze. Besondere Beachtung erregte unter den Grabspenden aus der Ferne Viktor Scheffels Kranz mit der Inschrift: „Dem teuren Meister Anselmus ein letzter Gruß.“ Palmen tragende Künstler und zwölf Fackelträger schritten zur

---

nach dessen Tode abgestattet habe. Er kömmt dabei angesichts des Konzertbildes (für ihn sind es singende Jungfrauen in einer Kirche), „freudig und gerührt zugleich“, wie er sich ausdrückt, wieder auf seine bekannten abgeschmackten Schlußfolgerungen zu sprechen, als sei Feuerbach mit diesem Bilde, in richtiger Einsicht, von seiner Verirrung auf das Gebiet der dramatisch bewegten Darstellung, zu der seiner Begabung gemäßen poetischen Situationsschilderung zurückgekehrt, schweigt aber darüber, daß dem Konzert gleichzeitig der tragischste aller Stoffe, der gefesselte Prometheus, zur Seite stand und von allen die gewaltigste und dramatisch bewegteste Schöpfung des Meisters, der große Titanensturz, dem Konzertbilde in der Entstehung nachgefolgt ist.

[1]) Das Grab trägt die Nummer 715.

[2]) [„Zum Gedächtnis an Anselm Feuerbach“. Nürnberg 1880. 23 S. 4°.]

Seite des Sarges; ihnen folgte ein endloser Zug, voraus die verschiedenen Abordnungen, sodann die Künstlerschaft Nürnbergs, mit den beiden Bürgermeistern der Stadt und Vertretern der städtischen Behörden in ihrer Mitte. Ihnen schlossen sich die Mitglieder des Handelsvorstandes und die von auswärts gekommenen Freunde des Verblichenen an, während über dem Ganzen der herrlichste Wintersonnenglanz ruhte, „als wollte der Himmel sich in möglichster Verklärung zeigen, gleichsam zu Ehren des Dahingeschiedenen, dem die Schönheit im Leben das höchste Ideal gewesen war".

Feuerbachs Ende erscheint als ein Lebensabschluß, versöhnend und beneidenswert zugleich. Rasch und unversehens, ohne Siechtum und Leidenskampf, auf der vollen Höhe des Schaffens, ohne das Alter und sein traurigstes Gefolge, den Rückgang der schöpferischen Kräfte, kennen gelernt zu haben, das Haupt noch erfüllt von künstlerischen Plänen und Gedanken — so aus dem Leben zu scheiden, mochte sich der Meister wohl selbst zuzeiten gewünscht haben, denn sich selbst zu überleben, erschien ihm als das traurigste Geschick.

Freilich, es ist auf diese Weise viel Herrliches, was er noch zu sagen gehabt hätte, unausgesprochen mit ihm ins Grab hinabgesunken; eine Einbuße, die für alle Zeiten zu beklagen ist[1]). Zeigt die Entwicklung des Künstlers doch bis zu dem im Titanenbilde vorliegenden Höhenpunkte eine ununterbrochen aufsteigende Linie, und wenn auch kein gesteigerter Aufschwung mehr erfolgt sein und ungeahnt neue Blüten seiner Kunst gezeitigt haben würde, niemand, der unter dem Eindruck dieses Werkes gestanden,

---

[1]) Zu den nicht zur Ausführung gelangten künstlerischen Plänen Feuerbachs, die ihn zum Teil schon früher und auch in seinen letzten Jahren noch beschäftigt hatten, gehörte unter anderem die Idee eines Kinderparadieses, worin er seine reiche, am Studium des nackten Kindes gewonnene Naturanschauung in ihrem ganzen Umfang zu verwerten gedachte. Auch mit der Idee eines jüngsten Gerichtes, dann der Sintflut und einer großen Passion hatte er sich getragen.

seitdem es die Stelle einnimmt, an der es zu wirken bestimmt war, wird sich des Gedankens haben erwehren können, daß die Stunde, in der dessen Schöpfer abberufen wurde, verfrüht war. Sein Lebenswerk, so reich, so stolz es war, — für die Welt hätte die Ernte ungleich reicher ausfallen können, wenn sie nur selbst ein bescheidenes Mehr dazu hätte beitragen wollen.

Zu den schwerstverwindbaren Erfahrungen, die Feuerbach im Leben durchzukosten gehabt hatte, zählte in der traurigen Geschichte des Plafondwerkes, nächst der Sistierung der acht Nebenbilder, das Nachspiel, das sich an das abgelieferte große Mittelstück, die Titanen, knüpfte. Man kann eigentlich sagen, daß damit die Verbitterung erst ernstlich Raum in seiner Seele gewinnt. Auch schien er, wie aus dem Schreiben vom 21. Dezember 1879 hervorgeht, nicht gesonnen, die Rolle des ruhigen Zuschauers dabei zu spielen. Allein die Genugtuung, das Werk an der Decke zu wissen, von der aus er sich seiner unfehlbaren Wirkung versichert hielt, sollte ihm, wie wir wissen, im Leben nicht mehr zuteil werden.

Feuerbachs Tod schien indessen in Wien doch die Sorge um das unvollendete Deckenwerk wachgerufen zu haben. Möglich, daß der Erfolg der großen Feuerbachausstellung, die wenige Monate nach des Künstlers Ableben in Berlin veranstaltet worden war, als eine Mahnung wirkte, daß man noch in der Schuld des heimgegangenen Meisters stehe. Wie dem gewesen sein mag — genug, man beeilte sich noch in demselben Jahr, die vier kleineren Deckenbilder, Prometheus, Venus, Uranos und Gäa, aus dem künstlerischen Nachlaß Feuerbachs für die k. k. Akademie in Wien nachzuerwerben. Man versteht freilich nicht, warum jetzt, nachdem man dem Künstler im Leben den Auftrag zu deren Ausführung Jahre hindurch bestritten und deren Uebernahme, sowie die Bestellung der weitern vier Bilder aus finanziellen Gründen verweigert hatte, warum nun jetzt, wo es dem schwergeschädigten Meister nicht mehr zu statten kam, Mittel verfügbar

waren, die hinterlassenen Werke zu erwerben. Allerdings erschien mit diesem Anlauf die günstige Stimmung auch bereits wieder erschöpft. Der Titanensturz fristete sein Dasein nach wie vor in seinem trostlosen Provisorium; die übrigen Bilder aber waren so gut wie verschollen. So verstrichen volle zwölf Jahre. Endlich verlautete gerüchtsweise, die ornamentale Vollendung der Decke stehe nahe bevor, der bildliche, von Feuerbachs Hand herrührende Teil sei eingefügt und das Fehlende von dritter Hand ergänzt. In der Tat erfolgte denn auch wirklich am 26. Oktober 1892 zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens der Akademie, durch den Kaiser in Person, die festliche Eröffnung der neuen Aula. Bei diesem Anlaß sollte endlich die letzte und zugleich gewaltigste von allen Schöpfungen Feuerbachs, im Goldschmuck einer reichen plastischen Umrahmung, der Welt zum erstenmal aus der lichten Höhe, für die sie berechnet war, entgegenleuchten.

„Wer," so schrieb Karl v. Lützow bei dieser Gelegenheit[1], „wer die tiefe Wirkung beobachtet hat, die die Enthüllung des Titanensturzes auf das Publikum ausübte, der mußte sich sagen, daß das prophetische Wort Feuerbachs, in fünfzig Jahren würden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er war und was er wollte, heute schon in Erfüllung gegangen sei."

Treten wir denn dieser Arbeit näher, mit der es dem Meister vergönnt war, dicht vor dem Ausgang seiner Tage, sein Lebenswerk durch einen Abschluß zu krönen, dem auf dem Gebiete der monumentalen Kunst die neuere Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu setzen hat.

[1]) K. v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst: „Feuerbachs Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie", vom November 1892 und Janua 1893.

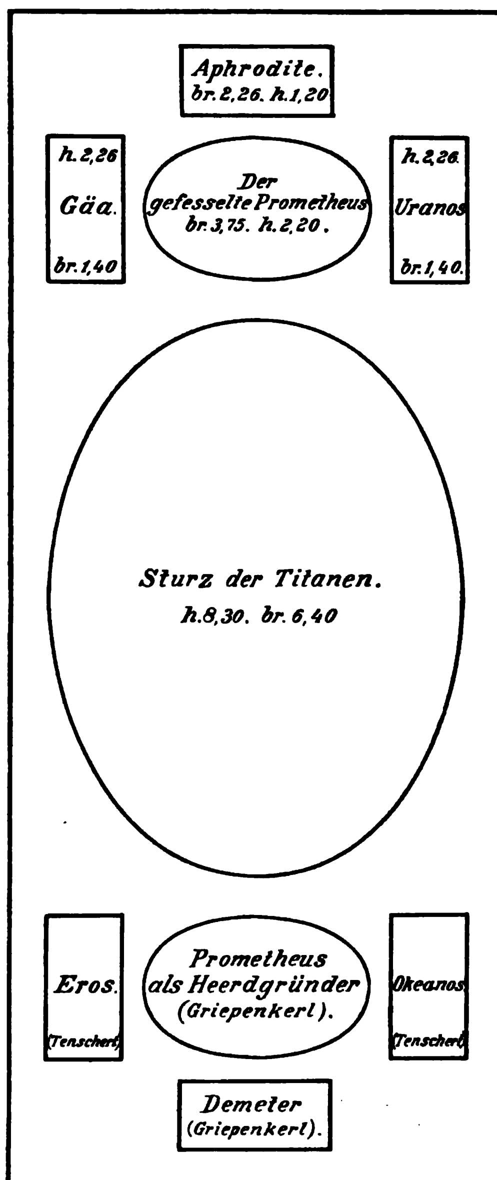
Die Wiener Deckenbilder.

Mit dem Plan der Behandlung des Titanensturzes soll Feuerbach sich schon in den 60er Jahren in Rom getragen haben, lange vor seiner Berufung nach Wien. So wenigstens berichtet Graf v. Schack in seinem Buche: „Meine Gemäldesammlung". Ob jedoch in damaliger Zeit schon ein Entwurf bestanden hat, ist nicht bekannt und nirgendwo, weder mündlich noch schriftlich, durch den Künstler selbst beglaubigt. Bestimmte Anhaltspunkte für die wirkliche Existenz eines solchen ergeben sich erst aus seinen Wiener brieflichen Berichten aus dem Jahre 1874. Sie beziehen sich auf den in der Neuen Pinakothek in München befindlichen großen Farbenentwurf, der bei den Vertragsverhandlungen zugrunde gelegen hatte und von dem es in einem Briefe aus jenem Jahre heißt, der Sturz sei voll malerischer Motive und schön in der Linie, er habe es immer gewußt.

Von diesem ersten Entwurfe, bis zu dem großen Sturz, dem jetzigen Mittelbild der Decke, sind sodann fünf Jahre verstrichen, und wie wir ferner wissen, von den neun Gemälden, die der Plafond im ganzen enthält, zwischenhinein vier der Nebenbilder entstanden. Die Motive zu den übrigen, deren Anordnung, wie überhaupt die Einteilung der Decke, rühren ebenfalls von Feuerbach her und ist der gesamte Plan aus nebenstehendem Schema zu ersehen.

Vergleicht man das Hauptbild, den Sturz der Titanen, mit dem Münchener Entwurfe, wird als erstes auffallen, daß sich die Langform des letztern in ein Oval verwandelte. Dies geschah ohne Zweifel, um die etwas langgestreckten Verhältnisse des Gesamtraumes durch einen mächtig wirksamen Liniengegensatz zu durchbrechen, während in dem doppelt erhöhten Oblongum des ersten Entwurfes sich die Grundgestalt des Saales nochmals in der Fläche wiederholt und dadurch eintönig und ermüdend gewirkt haben würde.

Das veränderte Format bedingte selbstverständlich eine mehr oder weniger durchgreifende Umgestaltung der gesamten Komposition.



Feuerbachs Deckeneinteilung der Aula der k. k. Akademie in Wien.

Die im Verhältnis zur Breite verminderte Höhe forderte nicht allein eine Reduktion im vertikalen Aufbau, sondern erheischte zugleich eine entsprechend vermehrte Entwicklung des Ganzen nach der Breite hin.

Verfolgt man diesen Umwandlungsprozeß eingehender, so wird die spielend freie, geradezu souveräne Art, mit der der Künstler den Gegenstand einer totalen Umformung unterzieht, Staunen und Bewunderung erregen müssen.

Allerdings kam es dem Künstler bei dieser Uebersetzung ins Große zu statten, daß sich über diese äußerliche Bedingung hinaus, auch zugleich aus innern Gründen stoffliche Neuerungen und Bereicherungen als notwendig ergaben, durch deren Hinzukommen sich die Einfügung und Anpassung des im Entwurf Gegebenen und Tauglichen, in den erheblich erweiterten Raum, wieder vereinfachte.

Wie Feuerbach in seinen Lebensaufzeichnungen mitteilt, hatte ihm bei Ausgestaltung des Titanenbildes als erstes die Figur des lachenden Poseidon vorgeschwebt und an diese sich dann die übrige Komposition allmählich rhythmisch angereiht.

Im Münchener Titanenbilde erblickt man denn auch im Vordergrunde der untern Bildhälfte, hinter einem Knaben als Wagenlenker und wild sich aufbäumenden zwei Rossen, in dominierender Anlage die Gestalt des Poseidon, dem Hermes eben den Sieg der Olympier verkündet, hohnlachend zu dem in Wolkenhöhe vor sich gehenden Kampf und dem Sturz der Titanen emporblicken.

Aber gerade diese, gewissermaßen den Urkeim des Werkes bildende Gestalt, ist bei der Ausführung im Großen zu einer so gut wie nebensächlichen Figur geworden, die seitab in den tiefen Hintergrund zurückgedrängt ist.

Man wird dies nicht anders, denn als einen Akt großer künstlerischer Weisheit ansehen können. Dieses humoristische, wenn auch im größten Stil gehaltene und hochoriginelle Motiv ist dem Künstler, bei den ins Ueberlebensgroße wachsenden Dimensionen, für den Gesamtvorgang offenbar nicht mehr bedeutsam und inhaltreich genug erschienen, um an so hervorragender Stelle eine sozusagen repräsentative Rolle zu spielen. Das Bedürfnis nach einer ethisch bedeutsameren, höher gefaßten Gestalt machte sich gerade



Titanensturz 1874
Erster Entwurf





Titanensturz — Phot. Frankenstein, Wien — 1879

an diesem Orte unabweisbar geltend. Ein anderer Abschluß mußte gefunden werden, durch den der Sieg der Götter über den Zufall und ein dynastisches Interesse hinausgehoben wurde. Die große Grundidee des Ganzen: „Der Sieg der Kultur über die rohen Naturkräfte," mußte zu klarem und erschöpfendem Ausdruck gebracht werden, und diese Aufgabe hätte keine glücklichere Lösung finden können, als indem Feuerbach an Poseidons Stelle Aphroditen, der Personifikation des aus dem Chaos sich emporringenden Reiches der Schönheit, den herrschenden Platz anwies.

Von Amoretten heiter umschwärmt, steht die schaumgeborene Göttin in ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen, den Amor als Ephebe durch die Wogen lenkt. Rosenumblüht, mit einem Palmzweig in der freudig erhobenen Rechten, blickt sie selig zu den Göttern empor. Ueber ihrem Haupte wölbt sich das Friedenssymbol der Iris, der Regenbogen, während Fama mit Drommetenklang den Sieg der Olympier verkündigt.

Aber auch die Mitte des Bildes weist gegenüber der Münchener Farbenskizze ebenso erhebliche, wie glückliche Aenderungen auf. In dieser steht im Zentrum der Darstellung eine im Motiv an die Gestalt der Niobe gemahnende Titanide. Nunmehr nehmen vier machtvolle Frauen, teils in sitzender, teils stehender Pose diese Stelle ein. Mit Geberden des Entsetzens blicken sie zu der Gruppe der Titanen auf, die von Jupiters Blitzstrahl getroffen, aus der Höhe niederstürzt; eine Beute des Orkus, an dessen Pforten, im untersten Teile des Bildes, Cerberus ihres Eintreffens harrt.

Auch diese, von der Wucht des Blitzstrahls niederstürzende, förmlich auseinanderstiebende Gruppe, hat sehr namhafte Aenderungen erlitten. Im ersten Entwurfe nur vier Köpfe zählend, hat sie hier einen Zuwachs von weitern zwei Gestalten und dadurch nach beiden Seiten hin eine erhebliche Verbreiterung erfahren. Die felsentürmenden Gefährten dagegen, ursprünglich vier an der Zahl, sind auf drei vermindert [1]).

[1]) Die Zahl der Titanen schwankt von sechs bis achtzehn. Die Kritik, wie immer gut unterrichtet, hat nicht ermangelt, Feuerbach vorzuwerfen, daß er nicht, „wie Michel Angelo getan haben würde," ganze Legionen von Titanen ins Feld führte.

Auch im obersten Teile des Bildes ist die Anlage des ersten Entwurfs nur lose beibehalten. Die perseusartige Figur des Mars ist ganz ausgefallen, der mit dem Adler des Zeus im Kampf liegende Titane stark modifiziert. Verhältnismäßig die geringsten Abweichungen zeigt die Gruppe der Götter, nur ist sie erheblich nach rechtshin verschoben, Apollo zur Rückenfigur und das Zwiegespann zum Viergespann geworden.

Mit einem unerschöpflichen Reichtum von Richtungs- und Bewegungsmotiven entwickelt der Künstler den mächtig zur Höhe emporstrebenden Aufbau der Komposition in einem Muster von klarer, künstlerisch ersonnener Spirale. Sie beginnt zu unterst des Bildes, wo sie gleichsam aus dem dunkeln Schoße des Meeres aufsteigt; wendet sich sodann, immer im Halbschatten, in einem Bogen von links nach rechts, und — als strebe sie ins helle, der lichten Gruppe der Venus entgegen, um nun, bis zur Höhe der drei klagenden Titaniden, das Bild in der Diagonale nach links zu durchschneiden. Hier aber verliert sie sich aufs neue ins Halbdunkel und nur langsam, man möchte sagen mühsam, hebt sich die Linie in den drei Gestalten der bergetürmenden Titanen nach rechts weiter in die Höhe, wird jedoch nun in ihrem Gang, durch den mit dem Adler im Kampfe liegenden Titanen, in die Gruppe der Olympier übergeleitet, die sich bis zum Zenit des Bildes aufbaut, um zum Schlusse in das vom stärksten Lichte akzentuierte Liniengewirr der stürzenden Titanen, jäh nach der Tiefe zu, auszulaufen.

Man sieht, die rein malerischen Hilfsmittel von Hell und Dunkel sind mit herbeigezogen, nicht sowohl um den Hauptliniengang bald zu markieren, bald zu maskieren, als um das inhaltlich Bedeutsamere, wie die stürzenden Titanen, die streitenden Götter, die klagenden Frauen, die triumphierende Aphrodite herauszuheben und das mehr Untergeordnete, wie das Meergesinde, Poseidon und die felsentürmenden Titanen in der Wirkung zurückzudrängen.

Die Aktion ist durchweg zu einer Freiheit, die Form zu einer Größe gesteigert, wie sie in diesem Maß und in gleicher Vereinigung kaum eine der vorausgegangenen Schöpfungen des Künstlers auf-

weist. Das Kolorit des Bildes, das im Charakter dem durchleuchteten erdigen Tone guter Freskomalerei gleicht, ist in der Haltung licht, zeigt aber große Kraft und Reichtum in der Farbenskala und den Lichtkontrasten. Während in den untern Partien ein ruhiger Lokalton vorherrscht, umstrahlt in der Höhe ein warmer Goldschimmer die olympische Gruppe, zu dem das kalte, grellfahle Licht des Blitzes, das auf der stürzenden Titanengruppe ruht, einen höchst wirksamen Gegensatz bildet.

Feuerbach äußerte sich über die von ihm in Ton und Farbe beabsichtigte Haltung dieses Werkes selbst dahin, daß es nicht schwierig und jedenfalls viel leichter und weit dankbarer gewesen wäre, statt eines in hellem Freilicht gehaltenen Bildes eine düster wirkungsvolle Darstellung im farbsatten Charakter eines Staffeleiölbildes zu liefern; allein eine solche würde die Decke, als ohnehin lastenden Teil in der Architektur, für ein gebildetes Auge übermäßig beschwert haben; Zweck eines bildlichen Deckenschmuckes sei umgekehrt, diese gleichsam heiter nach außen zu öffnen und sie leicht erscheinen zu lassen. Außerdem habe die Bestimmung des Raumes als Antikensaal diese Rücksichtnahme in doppeltem Maße erheischt, weil durch eine schwere, dem Auge des Beschauers sich aufdrängende Farbe, die Wirkung der weißen Statuen allzu stark beeinträchtigt worden wäre.

Feuerbach verzichtete somit um eines künstlerischen Gesamtzwecks willen auf die ausschließliche oder auch nur vorwiegende Geltendmachung seines eigenen Werkes.

Als das nächstgrößte unter den Deckenbildern folgt dem Titanensturze der gefesselte Prometheus.

In der Behandlung des Prometheusmythos haben Dichtung wie bildende Kunst stets eine ihrer würdigsten und höchsten Aufgaben erblickt. Darf doch diese gewaltige und erhabene Heroengestalt, das Prototyp hohen und reinen Heldentums, für die tiefsinnigste Schöpfung des sagenbildenden hellenischen, wenn nicht des dichterischen Menschengeistes überhaupt, angesehen werden.

Kann schon Herakles, obgleich sein Heroentum die physische Kraft zur ersten Voraussetzung hat, gegenüber der rücksichtslosen Betonung der eigenen Persönlichkeit, wie sie die Helden der nordischen Sage kennzeichnet, als die Inkarnation der Tugenden des Gehorsams und der selbstlosen Pflichterfüllung im Dienste anderer gelten — wie erst Prometheus. Seine Heldenhaftigkeit äußert sich lediglich als sittlich heroische Kraft in freier Selbstaufopferung für die leidende Menschheit. Um ihrer Erlösung willen nimmt er, im vollen Bewußtsein dessen, was seiner wartet, ein furchtbar tragisches Leidensgeschick auf sich. Seine Eigenschaft als feuerspendender Herdgründer macht ihn nicht allein zum größten Wohltäter des darbenden Menschengeschlechts, zum Schöpfer der menschlichen Kultur und Gesittung, sondern zur Personifikation des Mitleids an sich.

„Weil ich Armer Heil
Der Erde Söhnen brachte, trag ich dieses Joch," . . .
„Weil über Gebühr die Menschen ich geliebt!"

läßt Aeschylos ihn sagen. —

Unsere Darstellung behandelt den Moment aus der aeschyleischen Tragödie, in dem Prometheus in seinen lauten Klagen durch die Ankunft der Töchter des Okeanos — die ihre innige Teilnahme an seinen Leiden in tröstendem Gesang zu erkennen geben — unterbrochen wird.

Am felsigen, vom Meere bespülten Eiland festgeschmiedet, füllt Prometheus, auf abschüssigem Boden in kühner Verkürzung rücklings ausgestreckt, die rechte Seite des Bildes. Wie die schmerzlich geschlossenen Augenlider und krampfhaft geballten Fäuste andeuten, durchwühlen heftige Qualen den energisch bewegten machtvollen Körperbau des Gefesselten. Den Vordergrund und die linke Hälfte des Bildes nehmen vier, halb bekleidete, halb unbekleidete Okeaniden ein, die von einem Triton geführt werden. Von den Wogen des Meeres im Sturme herangetragen, umringen sie Prometheus unter Geberden leidenschaftlichen oder zärtlichen Mitgefühls. Sie bilden bei der Fülle von Schönheit und Anmut, die der Künstler über sie ausgegossen hat, einen er-



Prometheus und die Okeaniden 1875



Uranos 1875

greifenden Gegensatz zu dem tragischen Pathos, das aus der Gestalt des göttlichen Dulders redet.

Die Prometheusfigur hat während der Entstehung der Komposition eine eingreifende Umgestaltung erlitten. Der skizzenhafte Urentwurf zeigt sie mit dem Kopfe nach oben. Erst in der meisterlichen Naturstudie, die sich im Besitze der Nationalgalerie befindet, erscheint sie in der charakteristischen Lage kopfunter, wie das Deckenbild sie zeigt. Es war dies für die Hebung der Wirkung des ganzen Vorgangs ein so überaus glücklicher Wurf, daß man das Werk in dieser Gestalt, nach Größe der Anlage und kühnem Fluß der Linie zum Vollendetsten rechnen darf, was der letzten Schaffensperiode Feuerbachs angehört. Aber bei aller Steigerung zur großen Form und tragisch pathetischem Ausdruck, wie es der Verbildlichung aeschyleischer Poesie entspricht, ist es doch durchaus modern empfundene Natur, volles und warmblütiges Leben, das jede Gestalt durchpulst.

Karl v. Lützow nennt diese Schöpfung ein würdiges Seitenstück zu des Meisters Pietà: „Die Klage um den Erlöser in die hellenische Sagenwelt übertragen"; man könnte noch hinzufügen, hellenische Naturanschauung und Empfindungsweise von heute.

Das Bild, obschon im Grundton dem großen Mittelstück der Decke angepaßt, zeigt eine etwas reichere Farbenskala wie dieses, aber in einer so weichen Zusammenstimmung, daß sie sich dem Ganzen harmonisch einfügt.

Wir gelangen zu den beiden links und rechts vom Prometheusbilde befindlichen Einzelgestalten des Uranos und der Gäa. Als Personifikation der Urwelt, Repräsentanten der ungebändigten elementaren Naturkräfte, sind beide von einer gewaltigen Körperbildung, wie sie den Erzeugern des Geschlechts der Titanen zukömmt.

Von sturmdurchwehten Gewändern umflattert, so ziehen sie, von geflügelten Genien gefolgt, auf Wolken durch den Weltenraum; Uranos im Geleite eines Kometengestirns, Gäa über der Erde schwebend; beide einander zugewandt, streben sie — dem

Zuge der Gewänder zufolge — abwärts, einander entgegen, Elementen gleich, die sich übermächtig anziehen.

Zwischen diesen beiden eingeordnet erblickt man über dem Bilde des gefesselten Prometheus Aphroditen, in der Auffassung als Venus Anadyomene. Liegend dargestellt, bildet sie nicht allein für die seitlichen, vertikalen Linien der in ungestümer Gegeneinanderbewegung befindlichen zwei Gestalten die beruhigende Horizontale, sondern zugleich für die gesamte obere Deckenhälfte einen statisch beruhigenden Abschluß.

Auch Aphrodite gehört nach Hesiod zum Geschlechte des Uranos. Vers 176—195 der Theogonie schildern die Art ihrer Entstehung, und wie die schaumgeborene, dem Meere entstiegene Göttin die Wogen auf einer Muschel durchschwimmend, auf Cythera und Cypros landet.

Dieser Vorwurf hat Feuerbach für seine Darstellung gedient. Er hat die Göttin sowohl hier, wie im großen Mittelbilde, nicht wie im Urteil des Paris, als die Personifikation der jugendlich weiblichen Anmut aufgefaßt, sondern dem kosmogonischen Inhalt des gesamten Deckenwerkes entsprechend, als „Krönung der Schöpfung", ihre Gestalt mit den ausgereiften Formen des vollentwickelten Weibes gebildet. Aber bei aller Größe der Form und machtvollem Fluß in der Linie, spricht aus ihrer stolzen sieghaften Haltung, in Ausdruck und Bewegung eine Fülle von Grazie und Liebreiz.

Auf purpurnem Gewande in ihrem Muschelwagen hingelagert, den lichten Schleier wie zum Segel gebläht, durchzieht die Göttin, von geflügelten Amoretten geleitet, heiter lächelnd das leichtwogende Element. Delphine ziehen das schimmernde Fahrzeug durch die Wellen und über der Göttin schwebt im blauen Aether zielweisend die Taube.

Es ist ein Bild voll strahlender Schönheit und sonniger Heiterkeit, mit dem der Künstler die vorausgegangene Tragik versöhnend ausklingen läßt, ähnlich wie ihm selbst die Kämpfe, die die Entstehung des Deckenwerks begleiteten, in den Stunden harmonisch ausgeklungen sind, in denen er schaffensselig von der Höhe seines Gerüstes aus, selbstvergessen und siegessicher zugleich,



Aphrodite 1875



Gaea 1875

auf das ferne Getriebe der Außenwelt herabblickte, das ihn in seiner eigenen Welt der Schönheit und Heiterkeit kaum mehr berührte.

An den Bildern der südlichen Deckenhälfte hat Feuerbach bei den Gestalten des Eros und Okeanos insofern noch einen mittelbaren Anteil, als Entwürfe von ihm, in Gestalt von Naturstudien, der Ausführung im großen zugrunde gelegen haben. Beide können somit gewissermaßen noch als Schöpfungen des Meisters betrachtet werden, weisen aber freilich sehr deutliche Spuren der zweiten Hand und selbst willkürliche Abweichungen von seinen Entwürfen auf, die man dem Lebenden gegenüber schwerlich gewagt, dieser wenigstens sicherlich verworfen hätte. Ausgeführt sind die beiden Bilder von Tenschert, einem von seinen ehemaligen Schülern.

Im Gegensatz zu den obern, niederschwebenden Eckfiguren des Uranos und der Gäa, sind die zwei untern Seitengestalten des Eros und Okeanos aufsteigend gedacht. In Feuerbachs Entwurf hat Eros die rechte Hand auf der Brust ruhen, eine Geste, die der Aufwärtsbewegung höchst natürlich entspricht. Warum Tenschert diese ruhige, ausdrucksvolle Lage der Hand opferte und Eros statt dessen mit einer gezwungenen, unruhig rückwärtigen Armwendung einen Pfeil aus seinem Köcher holen läßt, ist schwer erfindlich. Was soll, wem gilt der Pfeil? Es ist eine Aktion ohne Zweck und Ziel; als Motiv kleinlich, in der Linie unschön. Es fehlt dabei beiden Gestalten am lebendig empfundenen Gesamtkontur und gegen die obere Deckenhälfte fallen die Bilder im Tone durch ihre geringere Leuchtkraft merklich ab. Indessen fügen sie sich wenigstens noch, ohne direkt zu stören, stilistisch dem Ganzen ein. In Prometheus als Herdgründer [1]) und dem

[1]) Ein Entwurf Feuerbachs zu Prometheus als Herdgründer ist bedauerlicherweise erst nach Vollendung der Decke bekannt geworden. Er ist im Besitze des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, nicht vollendet, aber voll Größe in der Anlage. Er ist mit den Entwürfen zu Eros und Okeanos in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst, in den Heften vom November 1892 und Januar 1893 reproduziert, als artistische Beilage zu des Herausgebers Aufsatz: „Feuerbachs Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie."

Bilde der Demeter dagegen, den zwei selbständig erfundenen Ergänzungen von Griepenkerl, feiern die Manen Rahls eine unberufene Auferstehung, es wäre denn, daß sie der Welt für alle Zeit veranschaulichen sollen, welcher Unterschied zwischen Feuerbachs monumentaler und dieser Art biederer Darstellung besteht, vor der man ausrufen möchte, ein Königreich für einen falschen, aber wirklich und in Wahrheit empfundenen Zug.

Es wird in Wien erzählt, der Ruf zur Vollendung der noch fehlenden vier Plafondbilder sei ursprünglich zuerst an Hynais, den einstigen Lieblingsschüler Feuerbachs ergangen, der sich aber inzwischen in Paris unter den neufranzösischen Kunsteinflüssen weiterzubilden gesucht hatte. Als er, in Wien eingetroffen, des Deckenwerks von Feuerbach ansichtig geworden sei, habe er den Auftrag mit der Erklärung abgelehnt, es fehle ihm am Vertrauen, die Aufgabe im Geiste des Meisters zu Ende zu führen.

Wer unter den Lebenden berufen gewesen wäre zur Lösung der Aufgabe, möge in unbefangener Prüfung dereinst die Nachwelt entscheiden.

Zwanzigstes Kapitel.

Schlussbetrachtungen.

Man könnte sich wohl zuweilen versucht fühlen zu glauben, die Fähigkeit, außergewöhnliche Persönlichkeiten zu begreifen, einer neuen künstlerischen Erscheinung mit raschem Verständnis zu begegnen, mit einem Wort, das naiv instinktive Gefühl für den Genius in der menschlichen Natur, sei in der Gegenwart weniger wirksam, weniger allgemein entwickelt, als es in der antiken Welt und in den Zeiten der Renaissance der Fall gewesen war.

Dies mag paradox klingen, insofern unsere Zeit sich zu dem Grundsatz der unumschränkten Geltung des Individuums bekennt, während die antike sowohl, wie die mittelalterliche Welt, bei aller Verschiedenheit ihres Wesens, beide in der Unterordnung des Einzelnen unter die Herrschaft des Glaubens und der Autoritäten übereinstimmen. Wenn sie trotzdem die Entwicklung großer Individualitäten mehr als die Gegenwart begünstigten, so liegt die Lösung dieses scheinbaren Rätsels darin, daß gerade der widerspruchslose Zusammenhang, in dem sich der antike Mensch mit der Allgemeinheit fühlte, die harmonische Entwicklung seiner Kräfte unendlich fördern mußte, während der moderne Mensch mit seinem entbundenen Einzelbewußtsein sich nur zu oft im Widerspruch, ja im Gegensatz zu seiner Zeit und Umgebung befindet und seine Entwicklung dadurch notwendigerweise vielfach gehemmt und erschwert sehen muß. Nur wo die Gesinnung des Einzelnen ganz durchdrungen ist von herrschenden großen Zeitideen, lassen sich denn auch universelle Erscheinungen, wie die eines Lionardo,

Raphael und Michel Angelo begreifen, die inmitten ihrer von endlosen Parteikämpfen zerklüfteten Zeit, gleichwohl den Weg auf die Höhen der Menschheit unbeirrt zu durchmessen vermochten. Hätten sie erst in innerlichem Ringen die Kraft ihrer Jugend aufbrauchen müssen, um über ihre Ziele und Aufgaben mit sich selbst ins Klare zu kommen und ein förderliches Verhältnis zu ihrer Zeit zu gewinnen, wie hätte es ihnen gelingen sollen, das Riesengebiet dreier Künste zu bewältigen, Maler, Bildhauer und Baumeister zu sein in einer Person und nicht nur dies, sondern Dichter, Gelehrter und Musiker dazu!

Im Gegensatz zu diesen kunstgesegneten Zeiten, in welchen sich der Einzelne, sicher vor Ab- und Irrwegen, und alles Suchens und Grübelns bar, ruhig der allgemeinen Strömung anvertrauen konnte, sieht sich das moderne Talent den widersprechendsten Antrieben einer schöpferisch problematischen, bald unsicher tastenden, bald bis zur Verwilderung willkürlichen Kunstübung ausgesetzt, die weder den Segen einer Tradition, noch die wohltätigen Schranken einer herrschenden Stilart kennt — nichts kennt, als das Gesetz von Angebot und Nachfrage, die Bedürfnisse des Kunstmarkts, den Geschmack oder Ungeschmack des Käufers und selbst den nicht einmal; denn völlig unsicher des Erfolges, buhlt der heutige Künstler im bunten Wirrwarr zusammengewürfelter Schaustellungen um eines unbekannten Käufers Gunst.

Auf der Arbeit des Künstlers von ehedem ruhte der Segen des Auftrags für große, geheiligte oder profane Zwecke; immer, wenigstens in der Regel, kannte er Besteller und Ort, für die sein Werk bestimmt war; der Begriff vom Kunstmarkt im heutigen Sinne war ihm vollkommen fremd. In die ernste Weihe seiner Werkstätte ist spät erst, in den Zeiten des beginnenden Kunstverfalls, der Geist der Spekulation eingedrungen. Was heutzutage als ästhetisches Verbrechen oder Geistesarmut gilt, die Anlehnung an das überlieferte Gute, war einstmals die Seele der Kunst und behütete den Einzelnen sowohl vor den Gefahren der Ausschreitung, wie der Isolierung. Aus der Fülle der besonderen Künstlernatur heraus entwickelte sich innerhalb der Schranken der Ueberlieferung das Neue im Sinne des Vollendeteren. Unsere

eigene Zeit dagegen fordert das Neue nicht um des Bessern, sondern um des Neuen selbst willen; sie ist nicht, sondern sie will modern sein, modern um jeden Preis, selbst um den Preis, nicht immer geschmackvoll zu sein.

Von dieser Verschiebung aller künstlerischen Verhältnisse und Anschauungen erscheint die Malerei noch weit mehr, als ihre Schwesterkunst, die Plastik, in nachteiliger Weise berührt, denn mehr noch wie diese ist sie losgelöst aus ihrem ehemaligen innigen Zusammenhang mit der Architektur und den in dieser gegebenen Voraussetzungen von Raum und Fläche, Licht und Abstand. Damit aber, daß sie fast ausschließlich nur noch das Staffeleibild zu pflegen in die Lage kam, und leider auch schon gelernt und sich gewöhnt hat, ihre Aufgabe mit diesem als erschöpft anzusehen, hat sie ihr vornehmstes Arbeitsgebiet eingebüßt. Notwendigerweise verlor sie auf diesem Wege schließlich überhaupt das Vermögen zur monumentalen Darstellungskunst und mit diesem Vermögen auch zugleich den Sinn und die Urteilsfähigkeit über eine künstlerische Auffassungs- und Ausdrucksweise, die auf dem Bedürfnis nach jener höheren monumentalen Gestaltungsart beruht.

Auf dieses Bedürfnis aber wies Feuerbachs Kunst von allem Anfang an hin. Er war zum Monumentalisten geboren, wie kein zweiter neben ihm. Eine dionysisch-apollinische Natur, in dem Sinne, wie Friedrich Nietzsche es versteht, mit einer gleichzeitig zum Tragischen und Erhabenen, wie zum Heitern gestimmten Seele, lag ihre eigentliche geistige Heimat im Gebiete des Mythos und der hohen Tragödie; Kraft und Leben aber sog sie mit all ihren Organen aus dem blühenden Reiche der Anschauungswelt.

Wenn jemals Einer, so vereinigte er in sich die Eigenschaften zur Erfüllung seiner ihm förmlich als Mission vorschwebenden Aufgabe. Mit einem unausgesetzt regen, sowohl nach innen, wie auf die Außenwelt gerichteten dichterischen Sinn, verband er eine nie versiegende, von aller Phantasterei freie, vom klarst abwägenden Verstande geleitete Phantasie; eine der weichsten Empfindung fähige und doch für keine Weichlichkeit oder Sentimentalität zugängliche, auf die herbe Schönheit in der Kunst gerichtete Seele; Sinn für große Linie und Auffassung der Formenwelt, bei einem

zu höchster Einfachheit neigenden Stilgefühl; einen für das plastische sowohl, wie für das malerische Element in der Natur gleich offenen Blick; das reinste Gefühl für Anmut und Grazie, ohne einen Zug von Süßlichkeit oder Frivolität; Humor und Laune ohne Trivialität; dazu ein sozusagen unbegrenztes Gedächtnis für die Welt der sichtbaren Dinge, so daß einmal empfangene Eindrücke — um einen Ausspruch von ihm selbst zu gebrauchen — „wie geharnischte Männer," als unverlierbarer Besitz in seiner Seele feststanden. — Das ungefähr waren die reinen Anlagen seines Talents. Zu ihnen gesellten sich nun noch die für jeden wahrhaft großen Künstler ebenso unentbehrlichen Charaktereigenschaften einer eisernen Willensstärke und ausdauerndsten Fleißes, unterstützt durch eine Natur von ungemeiner geistiger und physischer Elastizität, ein für Nähe und Ferne außerordentlich glücklich organisiertes Auge und eine Geschicklichkeit der Hände, für die die Beschränkung von rechts und links nicht existierte. Zu all diesen Vorzügen und Vorteilen kam eine stolze Familientradition, eine vornehme Erziehung und klassische Bildung, ein von Haus aus ebenso kindlich liebenswürdiges, als liebes- und umgangsbedürftiges Gemüt und ein gleichsam mit ewiger Jugend ausgerüstetes Aeußeres, von einem ungewöhnlichen Adel der Erscheinung — — genug sollte man meinen, um in leichtem Fluge jede Höhe erreichen zu können. Nur eines fehlte dazu, ohne das auch die ungemessenste Kraft des Einzelnen nie zur ganzen Entfaltung gelangen kann: die rechtzeitige und ausreichende Mitwirkung der Welt.

Die Hauptursache, durch die der Blick der überwiegenden Mehrzahl von Feuerbachs Zeitgenossen für seine Kunst unempfänglich bleiben mußte, haben wir bereits, als in seiner auf das Monumentale gerichteten Geistesanlage beruhend, nachzuweisen versucht. Ganz derselbe Grund war es denn auch, der eine kurzsichtige und unwissende, gedankenlos vorlaute Tageskritik dazu führte, ihren Witz an einer Künstlerschaft zu üben, für deren innerstes Wesen ihr jegliches Verständnis, jeder Sinn und die bescheidenste Vorbildung abging.

Von Feuerbach selbst kann man wohl mit gutem Recht sagen, daß er, als Künstler, nie säumig in der Erfüllung seiner Pflicht

war, wie die Kritik, die sich das Urteilen leicht machte, wie das Brombeerenpflücken; denn früh ist ihm die Erkenntnis aufgegangen, daß das ihm von der Natur anvertraute Pfund ihm eine große Verantwortlichkeit auferlege. Die Schulen seiner Zeit, soweit sie Anspruch auf diesen Namen erheben konnten, hat er alle der Reihe nach redlich durchgemacht. Dank glaubte er von Lebenden allein den Franzosen zu schulden, die als einer der Ersten aufgesucht zu haben, er gerne als sein Verdienst in Anspruch nahm. Ihm selbst hat es die Heimat freilich nicht gedankt. Daß er den Spuren Coutures folgte, trug ihm nichts als den Vorwurf der Anbetung und Nachahmung des Auslands ein. Als aber ziemlich gleichzeitig Piloty Paul Delaroche in Deutschland importierte, ward es diesem als besonderes Verdienst angerechnet.

Der Tadel des Imitatorischen traf ebenso die venetianischen und die ersten römischen Arbeiten Feuerbachs. Als er dann in der Folge in Farbe und Darstellung zu immer selbständigeren Leistungen durchzudringen begann, verfolgte ihn die Kritik mit dem Ruf der falschen Originalitätssucht und seltsamerweise, die früheren, einst als imitatorisch verrufenen Werke, fingen nun an, für erträglich schön zu gelten. Gar aber beim Erscheinen des platonischen Gastmahls nahm die Kritik keinen Anstand mehr, während sie das klassische Werk geradezu verurteilte, den Künstler anzuklagen, den guten Weg verlassen zu haben, den sie zuvor als einen Irrweg bezeichnet hatte. Zehn, ja zwanzig Jahre waren zuweilen erforderlich, um den jeweils neuesten Schöpfungen zu nachträglicher Geltung zu verhelfen.

So führte Feuerbach, verletzbarer als es gut war, und oft bis aufs Mark verwundet, drei Jahrzehnte hindurch, gegen Gleichgültigkeit, Unverstand und Intrigue den Kampf um sein angeborenes gutes Künstlerrecht, das Recht, *er selbst sein zu dürfen*; nicht eher jedoch die Waffen niederlegend, als bis der Tod sie seinen Händen entwand.

Es wäre töricht, die Welt dafür verantwortlich machen zu wollen; sie handelte, wie der Künstler selbst, unter dem Zwange eines gegebenen, nicht zu ändernden Zustandes, der von keinem Teile direkt verschuldet, noch von seinem Willen abhängig war.

Dem Einzelnen freilich, dem Mutter Natur einen Trieb in die Seele pflanzte, der im schroffen Widerspruch zu den geistigen Grundströmungen seiner Zeit steht, winkt — so er Adel der Gesinnung genug besitzt, um den Lockungen des Erfolges zum Trotz, Treue gegen sich selbst zu üben — in dem ungleichen Kampfe gar leicht statt des erhofften Lorbeers eine Dornenkrone. Denn die Welt, die ihn in seiner Besonderheit zu begreifen außer Lage ist, wird nun einmal nur demjenigen gerecht, der ihren Interessen und Forderungen unmittelbar dient; nur für das, was sie begreift, was sich ihrer Einsicht aufzwingt, ihrem Sinne schmeichelt, ihren Bedürfnissen entspricht, bezahlt sie den vollen Preis. Jede Epoche hat daher naturgemäß ihre Schoß- und ihre Stiefkinder, wenn es auch nicht selten gerade die letzteren sind, die der Welt für ihre Teilnahmlosigkeit mit Schätzen und Wohltaten lohnen.

Ein solches Stiefkind seiner Zeit ist unstreitig Anselm Feuerbach gewesen. Indessen, er war es um den neidenswerten Preis, ein Schoßkind der Natur gewesen zu sein; Mitleid wäre daher schlecht angebracht, denn niemand, der ihn aus seinen Briefen kennt, wird zweifeln, daß er um denselben Preis denselben Kampf jederzeit wieder gekämpft und sein Los willig nochmals auf sich genommen haben würde, kraft der Wahrheit der Worte: „Das Höchste, was ein Mensch erlangen kann, ist ein heroischer Lebenslauf."

Es mag nicht ohne Wert und Interesse sein, von einem so selbst- und zielbewußten Geiste, als der Feuerbachs in jeder Beziehung erscheint, zu wissen und zu erfahren, in welchem Lichte er sich selbst als Künstler in seinem Verhältnis zur Mit- und Nachwelt erschien. Es möge daher als höchst charakteristisch hiefür erwähnt sein, daß er einmal das Bild von sich gebrauchte, er werde am deutschen Kunsthimmel dereinst als einsamer Stern seines Jahrhunderts fortglänzen, wenn die meisten der neben ihm als Größen gefeierten wie Meteore in die Nacht der Vergessenheit zurückgesunken sein würden.

Dieser Hinweis auf Zukunft und Nachwelt erinnert daran, daß die Historiker — auch die Historiker der Kunst — zu sagen lieben, die Beurteilung jeder außergewöhnlichen Erscheinung der

Gegenwart erfordere, um Anspruch auf Objektivität machen zu können, daß der Gegenstand der Untersuchung erst durch eine entsprechende Spanne Zeit der unmittelbaren Nähe entrückt sein, mit andern Worten, der Geschichte angehören müsse.

Nebenbei bemerkt, ein bequemer Vorwand, sich den Erscheinungen der Gegenwart gegenüber in vornehmem Schweigen der Pflicht der Meinungsäußerung zu entziehen und das Wort an Stelle der, sollte man meinen, zumeist Berufenen den Unberufenen zu überlassen.

In unserem Falle ist die Frage die: Reichen zwanzig Jahre — so viel sind seit Feuerbachs Tod verflossen —, reichen sie aus, um „das historische Urteil“ festzustellen? Und gibt es überhaupt in rein ästhetischen Angelegenheiten ein für alle Zeiten geltendes Urteil, wechseln und schwanken ein und dieselben Werte nicht in der Schätzung der nachfolgenden Geschlechter?

Wer die Kunstgeschichte kennt, weiß, wie lau die Aufnahme gewesen ist, die die sixtinische Madonna bei ihrem Eintreffen in Dresden fand. Die damaligen „Kenner“ urteilten, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Goethe selbst, der wie wenige seiner Zeit einen klaren Blick besessen hat, und dem Raphael später von allen Meistern am nächsten stand, erwähnt in Dichtung und Wahrheit in dem Bericht über seine heimliche Fahrt nach Dresden nicht mit einer einzigen Silbe des Bildes, das ihn, wie Herman Grimm meint, „wie eine Sonne hätte anscheinen müssen“.

Solches widerfuhr in den Tagen eines Winckelmann auf deutschem Boden einem Werke, für dessen Vorzüge unempfänglich zu sein, heutzutage als ein Zeugnis völliger Unzurechnungsfähigkeit in Sachen des Kunstgeschmacks gelten würde, und doch war das Werk vor hundert Jahren ganz dasselbe, was es heute ist. Nicht minder weiß man, daß der Schöpfer des Werkes, der zu seinen Lebzeiten der göttliche hieß, in der Folge unter dem Zeitbann der berninischen Kunst, mehr als ein Jahrhundert lang, so gut wie in völlige Vergessenheit fiel, freilich, um in späteren Tagen im Gedächtnis der Welt aufs neue glänzend aufzuleben. Aehn-

liche Beispiele ließen sich noch zahllose anführen, wie es ja auch Strömungen gab und heute wieder giebt, in denen das Cinquecento überhaupt schon den Verfall und das Quattrocento den eigentlichen Höhepunkt aller Kunst bedeutet.

Zum Glück für den bildenden Künstler bedarf sein Werk nicht, wie das hörbare Kunstwerk, immer erst des Beistands und der besonderen Mitwirkung der Welt, um in die lebendige Erscheinung zu treten. Ist ihm einmal bescheiden Licht und Raum gewährt, so wirkt es durch sein einfaches Dasein, nach Kraft und Maßgabe des ihm innewohnenden Lebens auf alle Zeiten hinaus. In diesem Sinne, auf Grund der stillen, von Feuerbachs gewaltiger Lebensarbeit fort und fort ausströmenden Wirkungen hat sich denn auch, seitdem er aus dem Kreise der Lebenden ausschied, eine ruhig zunehmende Wandlung in der Würdigung seiner Kunst vollzogen. Die Urteile der zeitgenössischen, sich als Autorität gebärdenden, schmäh- und verkleinerungssüchtigen Tageskritik sind verschollen und haben einer besonneneren Auffassung Platz gemacht, und gerade, weil diese Anerkennung sich so langsam vollzieht, dürfte die Ansicht ihre Berechtigung haben, daß Feuerbach zur Zahl jener Künstler gehört, die nicht leicht Gefahr laufen, den Boden wieder zu verlieren, den sie einmal in der Schätzung der Welt gewonnen haben.

Wohl sind zwanzig Jahre eine kurze Spanne Vergangenheit. Indessen, in einer so raschlebigen, zum Vergessen so leicht geneigten Zeit, wie die unsrige es ist, verdienen sie vielleicht eine höhere Schätzung; denn an gar manchem Zeitgenossen Feuerbachs, die die Welt auf den Schild gehoben hatte, hat seine Weissagung sich bereits erfüllt — sie sind vergessen. Von ihm selbst aber kann man das bildliche Gleichnis, das er auf sich anwandte, weiter ausführen und sagen, daß sein Stern sich heute in merkbar größerer Erdnähe befindet als einstmals. Für viele ist er sichtbar geworden, die von seiner Existenz früher nichts gewahrt oder vom Flackerlicht jener rasch aufgestiegenen Meteore geblendet, dem ruhigen Glanze seines Gestirns kein Acht geschenkt hatten. Auch solche, die sich von dem besonderen Wesen seiner Kunst nur erst teilweise sympathisch berührt fühlen, vermögen doch nicht mehr

zu verkennen, daß aus seinem gesamten Schaffen die Kraft einer vollen und ganzen Persönlichkeit spricht, die jeder ihrer einzelnen Hervorbringungen unverkennbar den Stempel ihrer Eigentümlichkeit aufzuprägen verstand. Niemand, der auch nur einigen Blick in solchen Dingen sich erworben hat, wird jemals über Feuerbachs künstlerische Handschrift, so reich sie auch variiert, im Zweifel sein, weil sie nie Kopie, sondern stets Original ist. Ein Wink für alle diejenigen, die der Kunst Feuerbachs aus irgendwelchen Gründen den Vorwurf des Konventionalismus machen. Eine Kunst von unverwechselbarem, somit notwendigerweise selbständigem Wesen, konventionell nennen ist, gelinde gesagt, ein Nonsens, eine contradictio in adjecto, wie der Lateiner sagt; denn das Wesen und Merkmal des Konventionellen ist eben die Unselbständigkeit, das Unpersönliche, es ist die suggerierte, unbewußte Nachahmung von schon Nachgeahmtem, was seiner indifferenten Natur gemäß niemals einen Widerspruch und Widerstand von seiten der Welt hervorrufen wird, wie er Feuerbachs Auftreten durch Jahrzehnte begleitet hat.

Zu den Hauptursachen, die diesen Widerstand brechen halfen, darf man rechnen, daß die Welt selbst in den letzten zwei Dezennien außerordentliche Fortschritte in der Fähigkeit gemacht hat, ein Kunstwerk nach seinen eigentlichen künstlerischen Eigenschaften, d. h. nach den von seinem Inhalt unabhängigen Seiten hin zu würdigen, während zu Lebzeiten Feuerbachs das Interesse am Stofflichen alles andere noch unverhältnismäßig überwog.

Für die Einsicht und den durchschnittlichen ästhetischen Bildungsgrad selbst der höchsten Gesellschaftskreise der damaligen Welt war es eine völlig entlegene Vorstellung, daß ein Bild, eine Gestalt, ein einfacher Kopf etwas an sich Bedeutsames sein könne. Name, geschriebene Vorgeschichte, kurz, Kommentar und begriffliche Auslegung bildeten das wichtigste Interesse dabei; das, was der Künstler als solcher bot, stand, und allerdings nicht selten mit allem Recht, in zweiter Linie. Blick und Geist aber an einer künstlerischen Tätigkeit üben zu sollen, die zum guten Teil auf selbständig dichterischen Voraussetzungen beruhte, erregte schlechtweg Verwunderung.

Ein weiteres, nicht unerhebliches Hindernis für eine einsichtsvollere Beurteilung Feuerbachs bildete die Vielseitigkeit seines Schaffens und die damit verbundene Schwierigkeit, den Künstler in eine von den vielen Kategorien unterzubringen, in die man das Gesamtgebiet der Kunst zu zerlegen gewöhnt war. Unterschied man doch zwischen einer religiösen und profanen Geschichtsmalerei, einem historischen und niedrigen Genre, und neben Porträt-, Schlachten-, Landschafts-, Marine-, Veduten-, Tier- und Stilllebenmalerei sogar zwischen einer religiös-stilistischen und einer historischen Landschaftsmalerei, und wie die vom kritischen Pedantismus ausgeheckten Unterabteilungen sonst noch geheißen haben mögen. Wehe dem Neuerer, der, diese Grenzen mißachtend, sich vermaß, einfach ein Künstler und nichts weiter sein zu wollen. Ihn traf gleichsam der Fluch der Heimatlosigkeit.

Feuerbach, der wie alle wahrhaft großen Künstler unmittelbar aus der Fülle der Natur und des Lebens heraus die Anregungen für seine Kunst empfing, durchbrach bewußt und rücksichtslos diese willkürlich aufgerichteten Schranken. Jeder Richtung schien er anzugehören, jeder treulos zu sein. Was Wunder, wenn eine an geistloses Klassifizieren gewöhnte Kritik ihn in ihrer Verlegenheit heute unter den Historien- und morgen unter den Genremalern aufführte. Ihr erschien als ruheloses Suchen, Tasten und ratloses Experimentieren, was nichts anderes, als der Reflex der lebendigen Außenwelt war, wie sie sich in der Phantasie einer reichen Künstlernatur eigenartig widerspiegelte. Aber es liegt nahe und verweist wieder auf die historische Betrachtung der Dinge, daß die Tätigkeit jeder das menschliche Mittelmaß überragenden Persönlichkeit dem allgemeinen Zeitbewußtsein mehr oder weniger vorausgreift und sich daher zunächst einer eigentlich sachlichen Beurteilung entzieht. Grund genug, daß der Mitwelt die scheinbaren Widersprüche im Tun und Lassen und dem ganzen Werdegang einer solchen Erscheinung unverständlich und die Pfade als Ab- und Irrwege erscheinen, die der Genius mit seiner innern Leuchte gefahrlos zum Ziele wandelt. Klagt doch selbst Goethe, die klarste Seele des Jahrhunderts, über die Welt, daß sie ihn nur selten verstanden und daß selbst seine nächsten Freunde nicht

begreifen wollten, wie dem Götz eine Iphigenie und ein Tasso folgen konnten.

Gewiß würde Feuerbach bei seinem immensen Können mit geringerer Anstrengung, als er sich auflud, die Welt überzeugt und für sich gewonnen haben, wenn er, statt nach so vielen Richtungen zu gehen, einen bestimmten Weg einseitig zu verfolgen sich hätte beschränken können; denn dem Satz, wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen, steht der andere entgegen, daß, je mehr Seiten eine Sache aufweist, sie der Welt um so mehr Angriffspunkte bietet.

Der hauptsächlichste Einwand, den seine Zeit gegen ihn erhob, und womit auch seine wohlwollenderen Beurteiler geglaubt haben, das langsame und begrenzte Eindringen seiner Kunst in das Bewußtsein und die Gunst seines Volkes erklären zu sollen, war der Vorwurf, daß er mit seinem Land und Volk zu wenig im Einklang gestanden, mit einem Wort, aufgehört habe, ein Deutscher zu sein. Seine Schuld sei es daher gewesen, daß ihm sein Vaterland keine größere Teilnahme entgegengebracht habe.

Der Umstand, daß Feuerbach lange im Ausland gelebt, ist kein Beweis für diese Behauptung. Der Zusammenhang mit seinem deutschen Vaterlande war ihm zeitlebens innerstes Gemütsbedürfnis. Dafür spricht schon die Tatsache, daß er, aus freiem Willen, kaum ein Jahr vorübergehen ließ, ohne sich einige Zeit, ja oft zweimal des Jahres, in Deutschland aufzuhalten. Wie sehr ihm auch Italien als seine künstlerische Heimat erschien, die Heimat seines Herzens lag doch nördlich der Alpen und von vorübergehenden, zuweilen sehr berechtigten Verstimmungen gegen sie abgesehen, durchziehen seine Briefe beständige Klagen über Heimweh und über das Nomadenleben, zu dem er durch die Umstände verurteilt war.

Allerdings weist Feuerbachs Kunst, nach der gegenständlichen Seite hin, keinen spezifisch deutschen, sondern in den meisten Fällen einen zeitlosen Charakter auf. Deutschpatriotische Empfindungen im vulgären Sinne des Wortes zu erregen oder zu befriedigen, dazu ist sie wenig angetan. Das Vaterländische in dieser Bedeutung ist leider nicht immer auch zugleich das Künst-

lerische. Ihm wollte stets bedünken, daß, wem es gelinge, das innerste Wesen, mit andern Worten die Geistes- und Gemütstiefen seiner Volksart in seiner Kunst zu hohem und reinem Ausdruck zu bringen, für seinen Teil zum Ruhm und zur Ehre seines Volkes gerade genug beigetragen habe.

Verwunderlich bei dieser mit so großem Nachdruck gegen ihn erhobenen Anklage war nur, daß andere gleichzeitig mit ihm sich desselben Vergehens nicht allein ungerügt, sondern selbst unter dem rauschenden Beifall der Welt schuldig machen durften. Man denke an Makart, den Schöpfer der Pest von Florenz, der Katharina Cornaro, der Kleopatra, der Abundantia. War dies deutsche Art und waren dies deutsche Stoffe, und gründete sich nicht gerade auf diese Werke sein sozusagen über Nacht entstandener Ruhm? Oder ist vielleicht Böcklin in solchem Sinne ein deutscher Künstler? Auch er sog seine geistige Nahrung nicht aus heimatlichem Boden; seine Kunst wurzelt ausschließlich in Italiens Land und Kunst, in der antiken Sagenwelt und der klassischen Literatur des Altertums. Freilich, sein eigentlicher Erfolg ist sehr jungen Datums; aber genoß nicht Passini, der nie etwas anderes als südliches Volksleben dargestellt hat, immer und von vornherein vollster Zustimmung, desgleichen von älteren Rottmann mit seinen italienischen und griechischen Landschaften. Auch Riedel, lange ein ganz besonderer Liebling des deutschen Volkes und seiner Kunstvereine, der ein halbes Jahrhundert hindurch in Rom gelebt und in dieser ganzen langen Zeit kaum einmal den deutschen Boden wieder betreten hatte, malte in seinem Leben niemals etwas anderes als Italienerinnen, und ich wüßte nicht, daß ihm deshalb, oder um seiner indischen Sakuntala wegen, jemals der Vorwurf gemacht wurde, er sei seinem Vaterlande und deutschem Wesen untreu geworden. Gleich der reizenden Frauengestalt des Kalidasa, gehörte auch der persische Dichter Hafis zu den damaligen literarischen Lieblingen, und wie Riedel seine Sakuntala, hatte Feuerbach seinen Hafis aus dieser Stimmung seiner Zeit heraus geschaffen. Aber während Riedel mit seiner Sakuntala jetzt freilich vergessene Triumphe feierte, stieß Feuerbachs Hafis — ein auch heute noch gutes Bild — auf den

heftigsten Widerspruch und erst nach 24 Jahren fand er einen Käufer[1]). Auch die Madonna und Pieta Feuerbachs, doch beides Stoffe von der allgemeinsten Geltung, wie viele waren es, die von der herzbewegenden Schönheit des einen und der tiefen Tragik des anderen Bildes sofort berührt wurden?

Aus all diesen Widersprüchen darf wohl mit Recht gefolgert werden, daß andere, tieferliegende Ursachen es waren, als die Wahl der Stoffe, die die Schuld sowohl an dem Erfolg der einen, wie an dem Mißerfolg des andern trugen, da jene deutschem Leben und deutscher Geschichte gleich fern, oder noch ferner gestanden haben, wie Feuerbach.

In der Tat war es ein ganz anderes, als der gegenständliche Inhalt seiner Kunst, was den Gang der Dinge in dieser Weise bestimmte. Nicht die Stoffe und ihre Fremdartigkeit, sondern die ganz besondere Art der Ausgestaltung, die sie unter Feuerbachs Hand erfuhren, ließ sie dem Sinne der Mitwelt nicht eingehen. Es war die Darstellungs- und Vortragsweise, die Art der Formgebung, das ungewohnte Kolorit, das Herbe, von allem Effekt und allem hohlen Affekt, von aller Sentimentalität und allem süßlichen Wesen Freie seiner Kunst und nicht das Gegenständliche, was die Welt anfremdete, denn als er in seinem „Ludwig der Bayer" einen wirklich deutschen Stoff brachte, war die Wirkung keine andere; das Bild begegnete mit nichten einem größerem Interesse und Beifall.

Hatte er wirklich aufgehört, in seinem Wesen, in seinem Innern noch ein Deutscher zu sein?

Sich innerhalb der Grenzen seiner nationalen Eigenart — gesetzt, diese könnten überhaupt genau bestimmt werden — von allen fremden Einflüssen freizuhalten, dürfte heutzutage besonders einem Künstler, selbst wenn er es noch so ernsthaft anstrebte, wohl kaum gelingen, und der Versuch würde ihm auch voraussichtlich nicht zum Vorteil ausschlagen. In frühgeschichtlichen Zeiten, in denen die Entwicklung und Geistesrichtung des Ein-

[1]) Riedel hatte für Wiederholungen seiner Sakuntala und Judith Bestellungen bis über das Grab hinaus.

zelnen durch eine tatsächlich nach außen hin abgeschlossene nationale Kultur bestimmt wurde, war ein allen und allem Gemeinsames das natürliche Ergebnis dieser Voraussetzung. Das Geistesleben eines modernen Volkes steht unter einem völlig veränderten Gesetz. Wir sind keine Hellenen, für die an den Marksteinen ihres Vaterlandes die Heimat der Barbaren anhebt. Umschlossen von andern großen Kulturvölkern, und durch einen universell gewordenen Verkehr tausendspurig mit ihnen verknüpft, unterliegen wir unwillkürlich den unkontrollierbaren Einwirkungen fremder und kosmopolitischer Geistesströmungen. Nur der Chinese, der sich durch seine berüchtigte Mauer von aller Berührung mit der übrigen Welt sicherte, vermochte im strengen, oder sagen wir geistesengen Sinne des Wortes seine nationale Eigenart und Kultur rein und ursprünglich zu erhalten, aber er tat es auch um den Preis der geistigen Stagnation, um das Opfer jeglichen Fortschritts.

Religion und Moral, Sitte und Gewand — neben der Sprache einst die unterscheidenden Hauptmerkmale nationaler Eigenart — sind universell, sind uniform geworden. Endlose Kreuzungen, durch Völkerwanderung, kriegerische Invasionen und friedliche Einwanderung erfolgt, haben die Reinheit der Rassen physisch verändert, ihre Schärfen mannigfach abgeschliffen. Unter den stillen Einwirkungen einer ins Unübersehbare angewachsenen und sich täglich häufenden Erbschaft aus der Vergangenheit aller Völker und Zeiten, erfuhr ebenso die geistige Physiognomie der Nationen nicht geringere Wandlungen. Die Literatur der Welt ist deutsches Besitztum geworden, und immer noch beruht der beste Teil deutscher Geistesbildung auf der Berührung mit der Kultur des Altertums. Unter dem Geisteshauch internationaler Anregungen blühte im Mittelalter Deutschlands Kunst, und gleich dieser empfing die Musik von den Niederlanden und Italien her die mächtigsten Antriebe. Haben Poesie, Kunst und Musik darum jemals aufgehört, der Ausdruck deutschen Denkens und Empfindens zu sein?

Auch Völker sind Individualitäten, wie der Einzelne, und alles kömmt bei ihrer Berührung mit den andern auf die Kraft

ihrer ursprünglichen Anlagen an, ob sie dabei erstarken, oder einbüßen. Ganz ebenso liegt bei dem Einzelnen das Entscheidende immer und ewig in der großen Persönlichkeit. Hat diese Kraft in unserem Falle Kraft der dichterischen Veranlagung genug, um das von außenher in sich aufgenommene Fremde in Fleisch und Blut umzuwandeln, so hat sie auch die Kraft, aus dem Kerne ihres angeborenen Wesens heraus, es als ein ihr individuelles Gepräge tragendes Neues künstlerisch auszugestalten.

Nicht dadurch, daß wir uns die Vorzüge anderer Nationen zunutze machen, sondern durch die Nachahmung ihrer Unsitten und Torheiten schädigen wir unsere Stammeseigenart und sofern wir uns selbstgefällig im Bewußtsein der eigenen Unübertrefflichkeit gegen alles andere abschließen wollten[1]).

Dies gilt vor allem von den Künsten, die mit ihrer allverständlichen Sprache berufen sind, inmitten der kulturfeindlichen nationalen Zerklüftung der Welt versöhnend, überbrückend, ausgleichend zu wirken. Hellenische Kunst, Renaissance und deutsche Musik sind Weltsprachen, die jeder Gebildete versteht. Wären sie lediglich nur das Idiom einer nationalbeschränkten Veranlagung und nicht zugleich der reinste Ausdruck allgemein menschlichen Empfindens, niemals hätten sie ihren Siegeszug durch die ge-

---

[1]) Eine Abhandlung von Otto Seeck, „die älteste Kultur der Deutschen", (Preuß. Jahrbücher. 1894. B. 76) schließt mit den beherzigenswerten Worten: „Die geistige Freiheit, die stolze Behauptung des Rechts, seine Individualität zur Geltung zu bringen und seinen Gedankenkreis eigentümlich zu gestalten, blieb dem Deutschen als Erbteil seiner Ahnen. Und noch ein zweites überkam er von ihnen: die Achtung vor den Vorzügen fremder Völker und den Trieb, sich ihrer zu bemächtigen, aber sie zugleich selbständig auszubilden. Wie er damals jeden Anstoß zu höherer Zivilisation von den Römern erhielt, aber doch zum Schluß keine römische, sondern eine echt deutsche Kultur daraus entwickelte, so hat er später von Italienern, Franzosen und Engländern immerfort gelernt, aber was er von ihnen empfing, stets reicher zurückgegeben. Nichts lächerlicher als jenes Urteutonentum, das alles Deutsche, von der Sprache angefangen, von jedem Einfluß des Fremden reinigen will! Die deutscheste Eigenschaft der Deutschen war es zu allen Zeiten, sich mit Fremdem zu durchdringen, um Eigenes daraus zu schaffen."

samte Welt machen können, ja ihre internationale Wirkungskraft müßte sie, wäre der Rassenbegriff überhaupt noch lebendig, der engstnationalen Gesinnung streng genommen zu einer verdächtigen und betrübenden Erscheinung stempeln.

Von diesem falschen, einseitig nationalen Standpunkt aus haben viele geglaubt und glauben viele noch, es beklagen zu müssen, daß das Geschick Feuerbach nach Italien und damit zur sogenannt klassischen Richtung führte.

Allein daran trug nicht Italien die Schuld, denn Tausende sind dahin gewandert, die von einem solchen Einfluß völlig unberührt blieben. Man müßte die Naturanlagen, die Abkunft, die Erziehung Feuerbachs dafür verantwortlich machen, denn schon in Düsseldorf und München, lange bevor er den Süden kannte, meldete sich bei ihm der Drang nach jener Seite hin. Als ihn dann Antwerpen und Paris für einige Zeit davon abdrängten, war, was er der Welt bot, aber auch um kein Haar mehr nach deren Sinn.

Als ob wir es nicht vielmehr begrüßen und stolz darauf sein müßten, wenn es einem Deutschen gelungen ist, im Reiche der Anschauung ähnliches zu leisten, wie unsere größten Geister auf dem Gebiete der Sprache: deutschen Sinn und deutsches Wesen in die vollkommensten Formen zu kleiden, die der künstlerische Menschengeist bis zur Stunde ersonnen. Denn dies ist das Verdienst Feuerbachs, all seinen deutschen Vorgängern gegenüber, bis zu Holbein hinauf, daß er, von den Zeiten seiner vollen Reife an, Gebilde von durchaus selbständigem Gepräge, ganz und gar auf dem Boden der Natur fußende, wie aus erster Hand stammende Gebilde hinstellte, wenngleich sie aus dem Kunstgeist der gesamten Vergangenheit herauswuchsen.

Unsere Zeit begehrt Ideale, strebt nach Stil, und wo sie ihr greifbar entgegentreten, sträubt sich alle Welt mit Händen und Füßen dagegen, wie gegen etwas Gemeinschädliches. „Man muß sich in Deutschland entschuldigen, wenn man etwas gutes macht," schreibt Feuerbach einmal ironisch.

Künstlerische Ideale in der Bedeutung von großen Zeitidealen, wie die antike Welt und das Mittelalter sie gekannt haben, sind

der Gegenwart fremd. Soweit uns die Geschichte lehrt, sind sie stets religiöser und zwar positiv-kirchlich religiöser Natur gewesen. Diese sind für uns in der Vergangenheit erschöpft und es liegt außerhalb der Macht eines einzelnen, Idealstoffe in diesem Sinne zu erfinden. Die Zeit, die Allgemeinheit muß sie ihm liefern. Der Künstler vermag ihnen nur die verklärte äußere Form zu geben. Unsere Zeit hat wohl allenfalls politische und soziale, aber sie hat keine im allgemeinen Bewußtsein vorbereiteten, bildnerisch verwertbaren Idealinteressen. Der nach idealem Ausdruck ringende moderne Künstler ist in seinem Streben ganz auf sich selbst gestellt; er hat kein allgemein begehrtes und allgemein verstandenes Kunstideal, sondern kann nur sein eigenes, d. h. das in seiner individuellen Vorstellungs- und Empfindungswelt wurzelnde subjektive Ideal einseitig herausbilden. Er entbehrt bei seiner schöpferischen Tätigkeit des unschätzbaren Vorteils, sich von bereits fertig ausgebildeten, seiner Imagination gleichsam suggerierten idealen Zeitvorstellungen irgendwie gefördert zu sehen. Aus dieser isolierten Stellung erwächst ihm aber folgerichtig die schwierige Doppelaufgabe, sein Werk nicht allein durch eigenste Kraft hervorrufen, sondern auch erst noch das Interesse und Verständnis der Mitwelt dafür erringen zu müssen. So ausschließlich ist die Kunst in unserer Zeit der erloschenen Traditionen auf das Individuum gestellt. Ein anderer als der individuelle Stil, ein Gesamtstil, wird daher auch schwerlich so bald zu gewärtigen sein, wie sehr man sich auch auf gewissen Seiten der Täuschung hingibt, auf dem besten Wege, oder gar schon im Besitz eines Zeitstils zu sein. Solange als nicht die Zeit selbst, als nicht die Allgemeinheit wieder der Kunst ihre Aufgaben stellt, wird der höchste Ausdruck, den der Kunstgeist der Gegenwart finden kann, immer nur in der Möglichkeit beruhen, große Individualerscheinungen, die in ihr vorbereitet liegen, zu entwickeln und auszubilden. Der höchste Grad der Ausbildung aber, zu der in Ermangelung eines herrschenden Gesamtstils eine solche Einzelerscheinung gelangen kann, ist der persönliche Stil, und sein Charakteristikum ist jenes geheimnisvolle, unerklärbare geistige Agens, das uns beim Anblick auch eines bis dahin nicht bekannt

gewesenen Werkes mit untrüglicher Sicherheit seinen Autor erkennen läßt; vielleicht mit größerer Sicherheit erkennen läßt, als dies bei Werken möglich ist, die die Allgemeinsignatur eines großen Zeitstils an sich tragen, weil eben in erster Linie das Individuum spricht.

Dieses geheimnisvolle Agens, das gleichsam als tragende Kraft den Einzelnen aus der Flut der Allgemeinheit emporhält und ihn niemals völlig im Meer der Vergessenheit versinken, nie für den Blick der Nachwelt ganz verschwinden läßt, ist in jedem Werke Feuerbachs, von der Zeit an, in der er zur inneren Reife gelangt war, unfehlbar wirksam.

In wenigen Beispielen aus der Gegenwart dürfte es sich so deutlich zeigen, wie in der Kunst Feuerbachs, bis zu welchem Grade sich heutzutage eine künstlerische Tätigkeit, aus dem unmittelbaren Zusammenhang mit Zeit und Umgebung ausgelöst, gewissermaßen als reine Frucht des Individualismus zu entwickeln und zu offenbaren vermag.

Bei Meistern früherer Epochen sind im Grundcharakter der Kunst ihrer Zeit, im Zusammenhang des Einzelnen mit bestimmten Schulen, in der Einheitlichkeit der von allen behandelten Stoffe, in der Uebereinstimmung der technischen Verfahrensweise und vor allem in dem normalen, auf dem gesunden Verhältnis vom Schüler zu einem bestimmten Meister beruhenden Schulgang die Bedingungen seiner Entwicklung gegeben. Kaum eine einzige von diesen Voraussetzungen trifft bei Feuerbach zu. Nicht seine Zeit, sondern er selbst stellt sich seine Aufgabe; aus dem ins grenzenlose erweiterten modernen Darstellungsgebiet realer und idealer Lebens- und Geschichtsmomente greift er nach freiem Ermessen seine Gegenstände heraus; er durchläuft alle lebenden Schulen, soweit sie Anspruch auf diesen Namen erheben können, aber keiner gehört er, oder schließt er sich dauernd an; kein Meister, zu dem er vertrauend und bewundernd hätte emporblicken können, leitet seine ersten Schritte; was ihm seine Zeit an Erlernbarem in seiner Kunst heute bietet, wirft er morgen als wertlosen Ballast zur Seite, um im pfadlos Ungewissen einem mehr geahnten als deutlichen Ziele in verlorenen Jahren so lange entgegenzustreben, bis

er endlich einen festen Halt gewinnt. Aber auch dann beschränken sich die direkten erzieherischen Einflüsse so gut wie ganz auf das Handwerkliche in seiner Kunst; sein geistiges Fortschreiten erfolgt nach wie vor unter dem Gesetz seines eingeborenen Wesens; denn nur die aus der unmittelbar eigenen Anschauung und inneren Erfahrung heraus gewonnene Ueberzeugung hatte wirkliche Macht über ihn.

Wem die Kunst Feuerbachs es nicht sagt, dem werden seine Briefe es sagen, wie wenig er — von den Jugend- und Studienjahren abgesehen — durch künstlerische Strömungen, oder bestimmte Persönlichkeiten seiner Zeit ernstlich berührt wurde. Das „Milieu", das in Fragen künstlerischer Entwicklungen heutzutage mit so großer Vorliebe in den Vordergrund der Untersuchung gerückt zu werden pflegt, beschränkt sich bei dem spätern, reifen, dem eigentlichen Feuerbach, neben der Natur, seiner größten Lehrmeisterin, auf die Kunst der alten Italiener und Griechen. Die spärlichen Zuflüsse, die seine eigene Zeit diesen Hauptströmungen der Kunst aller Zeiten zuführten, haben den Kurs seiner Entwicklung nicht bestimmt. Das Wesentlichste bei der Untersuchung bleibt im übrigen doch wohl die große Persönlichkeit mit ihren gewaltigen selbsterzieherischen Instinkten und ihrer beispiellosen geistigen Assimilationskraft.

Gewiß ist jeder ein Kind seiner Zeit, aber das augenblickliche Verhältnis beider zu einander kann ebensowohl negativer, wie positiver Natur sein, sie können sich gegenseitig anziehen, wie abstoßen. Es gibt eigentliche Träger und Vertreter der zeitlichen Tendenzen und gibt solche, die im Widerspruch und Gegensatz dazu ihre eigenen Bahnen zu wandeln prädestiniert sind und wenig oder nichts mit der Physiognomie ihrer Umgebung gemein haben, und zu diesen letzteren zählte Anselm Feuerbach.

Daraus erklärt es sich von selbst, daß er auf den Entwicklungsgang des modernen Kunstlebens — wenigstens so weit sich dies heute schon überblicken läßt — keinen merkbaren Einfluß ausgeübt hat, während sonst eine ausgesprochene künstlerische Eigenart den nächsten Grund und Anreiz für die Nachahmung bildet.

Freilich schließt die Formvollendung und Vielseitigkeit seiner Kunst und der sie auszeichnende Mangel an gewissen, immer wiederkehrenden, leicht im Gedächtnis haftenden äußerlichen Merkmalen die Verlockung zur Nachahmung aus. Nur einer, der an eigenartiger Begabung Feuerbach tief innerlich verwandt und an Können ebenbürtig wäre, vermöchte ihn mit Aussicht auf Erfolg nachzuahmen und zöge dann wohl vor, Eigenes, Selbständiges zu schaffen.

Diejenigen nun, die gewohnt sind, im Erfolge eines Künstlers und in der Wirkung, die seine Kunst auf die Zeitgenossen ausübt, den Gradmesser für ihren Wert und ihre Bedeutung zu erblicken, werden glauben, aus dem Ausbleiben dieser Wirkung auf das Unzureichende dieser Kunst schließen zu müssen, denn wie viele sind es, die an das Genie zu glauben vermögen, so lange ihm noch der Strahlenkranz der allgemeinen Anerkennung fehlt?

Allein das Genie braucht, um seinen Namen zu verdienen, nicht notwendig die Außenwelt, ja pflegt sie sogar selten im Sturme für sich zu gewinnen und, was man so sagt, bahnbrechend zu wirken, so wenig als umgekehrt bahnbrechende Geister immer auch zugleich Genies sein müssen. Ein Genie kann ebensowohl eine Entwicklungsreihe abschließen, wie sie einleiten. Diese Entwicklungsreihe kann dabei geradesogut den Aufgang, die Blüte einer Kunstepoche, wie ihre Abblüte, ihren Niedergang, ihren Verfall bedeuten; auch braucht der Einfluß eines Genies nicht notwendigerweise immer segensreich, er kann auch ebensowohl dämonisch, unheilvoll sein. Innerhalb einer solchen auf- und besonders absteigenden Entwicklungsreihe kann ein Genie aber auch eine Sonderstellung im oppositionellen Sinne zu den herrschenden Tendenzen einnehmen, wo es dann naturgemäß nur langsam, nach dem Verschwinden, oder der allmählichen Besiegung der äußeren Widerstände, zuweilen erst nach großem Abstande von seiner Zeit, zur Geltung und vollen Wirkung gelangen kann.

Die größten Geister pflegten Entwicklungen abzuschließen, nicht einzuleiten; sie erscheinen auch oft nur so hervorragend, weil sie auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen. Die großen Tragiker und Künstler Griechenlands, ebenso Raphael, Michel Angelo, Tizian

haben glänzende Entwicklungsperioden abgeschlossen. Bernini aber, der in den Augen seiner Zeit Michel Angelo in Schatten stellte und Raphael ein Jahrhundert lang vergessen machte, hat als der Bahnbrecher par excellence, einem Fürsten gleich herrschend und hausend, den Verfall, die Entartung der Kunst eingeleitet.

Johann Sebastian Bach, ein musikalisches Genie von rätselhafter Größe, ist sozusagen erst ein Jahrhundert nach seinem Tode eigentlich entdeckt und ebenso Shakespeare von den Deutschen in seiner Bedeutung als der größte Tragiker aller Zeiten wiedererkannt und in seinem Vaterland und der Welt neu eingebürgert worden. Herder aber und Rousseau, beide nichts weniger als schöpferische Genies, haben auf allen denkbaren Gebieten in bahnbrechendem Sinne gewirkt. Solcher Beispiele ließen sich noch viele häufen, so von dem herrlichen Heinrich v. Kleist und Schubert, nach deren Tod ein Menschenalter und mehr verfließen mußte, bis die Nachwelt ihrer gewahr wurde.

Um es mit einem Worte zu sagen: der Erfolg des Genius und sein Einfluß auf die eigene Zeit ist durchaus zufälliger Natur; er hat, als eine bloße Begleiterscheinung desselben, nichts mit dessen innerem Wesen und daher auch nichts mit dem Kern eines Kunstwerks zu tun; hat vielmehr im jeweiligen Zustand der Außenwelt seine Voraussetzungen und kann ebensowohl das Symptom und Charakteristikum für gesunde, wie krankhafte zeitliche Allgemeinzustände sein.

Das Auftreten des schöpferischen Genies im Leben der Menschheit kann selbstverständlich nur den einen Zweck haben, als individuelle Offenbarung und Ausdruck ihres höchsten geistigen Vermögens, den Inhalt des Lebens derjenigen zu erhöhen, die als die weniger Begnadigten zum Empfangen, nicht zum Geben erschaffen wurden. Das Herz der Menschen zu erfreuen, ihren Sinn zu veredeln, ist die missionäre Aufgabe aller wahren Kunst.

Allein so beneidenswert das Los der für diese Mission Auserwählten ist, es ist keine spielende Aufgabe, die das Schicksal ihnen zumißt. Das gesteckte Ziel will immer errungen sein unter Kampf und Arbeit, und für seinen Teil hat ein Künstler mehr als genug getan, wenn es ihm gelungen ist, im Umkreis der ihm

gestellten Aufgabe sein eigener Bahnbrecher und Pfadfinder zu sein. Ist doch das, was an die Wirksamkeit großer Individualitäten anknüpfend sich „neue Richtung“ nennt, nicht immer das, wofür sie gerne die Verantwortung würden auf sich nehmen wollen.

Ja, wenn es eine neue Richtung gäbe, ein Ziel, aufs sehnlichste zu wünschen!

Wir haben uns aus der technisch-koloristischen Hilflosigkeit früherer Jahrzehnte glücklich herausgearbeitet; der Talente sind viele und sie entwickeln sich leicht und rasch bis zu der gefährlichen Stufe der Virtuosität. Was jetzt not täte, wäre Bescheidenheit, innere Sammlung, Reinheit und Hoheit der künstlerischen Gesinnung und diese ließen sich, wenn bei einem, bei Feuerbach studieren. Aber streng und unnachsichtlich, wie er gegen sich selbst war, redet die Lehre seiner Kunst zu dem Lernenden. Man fühlt und scheut die weiten Wege, die zu seinen Höhen führen, und geht näheren und lohnenderen Zielen nach.

Von den wenigen wirklich Berufenen aus Feuerbachs Tagen lebt noch einer unter uns — Arnold Böcklin[1]). Das Schicksal hat ihn alt genug werden lassen, um seinen Erfolg noch selbst erleben zu können. Aber es dürfte nicht überflüssig sein, daran zu erinnern, daß dieselbe Welt, die ihn heute bedingungslos bewundert und mit Recht bewundert, ihn Jahrzehnte hindurch ebenso gründlich vernachlässigt, verlacht oder angefeindet hat. Haben doch selbst seine nächsten Freunde das, was auch ihnen in der Art seiner Farbengebung absonderlich erscheinen wollte und was heute gerade das Entzücken eines jeden bildet, als organische, von einem schweren Typhusleiden herrührende Störung seines Sehvermögens, als Farbenblindheit, ausgelegt.

So sehr kann sich der Standpunkt, man möchte sagen die Natur, das Auge des Beschauers verändern, daß ihm dasselbe Kunstwerk, das ihn eben noch gleichgültig ließ, oder selbst abstieß, wie durch einen Zauber plötzlich verklärt erscheint. Von Böcklin aber, nun einem Siebziger, hätte er im Alter von fünfzig geendet,

[1]) [1899 geschrieben.]

wie Feuerbach, würde der Dichter, wie von diesem auch haben singen können:

„Er verkündet es begeistert,
Was er schaute, traumverloren,
Doch den nächsten Morgen fand man
Ihn am Publikum erfroren“ [1]).

Der heutigen Welt steht Böcklin unstreitig näher, als Feuerbach. Gleichwohl kann von ihm nicht behauptet werden, wenn er auch mancherlei Nachahmer gefunden hat, er stehe in einer wirklich inneren Beziehung zu dem Geist und Wesen der Kunst der Gegenwart, so sehr man sich auch von manchen Seiten bemüht, ihn damit in Zusammenhang zu bringen.

Die jetzige, d. h. die Kunst im letzten Drittel unseres Jahrhunderts, ist hauptsächlich durch die Stellung charakterisiert, die sie der Natur gegenüber einnimmt. Sie pflegt, im Gegensatz zur früheren Zeit, in der das Naturstudium meistenteils eine nur nebensächliche Rolle spielte, oder direkt vernachlässigt wurde, deren Studium als Zweck, im Sinne der einfachen Nachahmung. Das Gegenständliche, die Idee, die Tätigkeit der Phantasie haben keine oder nur wenig Geltung in ihr.

Auch Böcklin steht auf dem Boden der Natur, aber seine Stärke liegt in seiner tief subjektiven Art ihrer Auffassung und Behandlung. Keiner hat in seiner Kunst die Rechte der Phantasie souveräner ausgeübt, ist dem Leben, das ihn umgibt, mehr aus dem Wege gegangen und hat der Natur den Stempel der individuellen Anschauung entschiedener aufgedrückt, als er. Dabei fußt seine Technik ganz auf den Alten; nicht minder ist der Boden, aus dem er seine geistige Nahrung zieht, die Literatur des klassischen Altertums, und neben seiner bestrickenden Naturpoesie durchzieht ein stark phantastisch angehauchtes, gegenständliches Element seine gesamte Kunst. Ja man kann, so paradox es für viele klingen mag, sagen, daß er in einem viel ausgesprocheneren Gegensatz zu den Tendenzen der Modernen steht, als Feuerbach, der nicht leicht den Boden der realen Wirklichkeit, die Grenzen der natürlichen Zuständlichkeit der Dinge überschreitet.

[1]) Adolf Pichler: Feuerbach. (Aus den Totentänzen.)

Was ist's, was Böcklin, diesem gegenüber, trotzdem einen entschiedenen Vorsprung in der allgemeinen Geltung verschaffte?

Darüber gibt vielleicht die Antwort auf die Frage einigen Aufschluß, inwieweit die scheinbar übereinstimmenden Bezeichnungen originell und original, auf beide Künstler gleichmäßig anwendbar sind.

Was nennen wir originell, was original?

Geister und Dinge ersten Rangs, Dichter und Künstler großen Stils heißen wir original. Weder Homer noch Goethe, weder Phidias, noch Raphael, weder Bach noch Mozart, noch Wagner nennen wir originell. Die Venus von Milo, die Sixtina, die göttliche Komödie, die neunte Symphonie fallen nicht unter den Begriff des Originellen, sondern unter den des Originalen. Nicht als ob ein Kunstwerk, das wir als originell bezeichnen, nicht zugleich echt und tiefpoetisch sein könnte, allein wir verbinden, oder es mengt sich in diesen Begriff für uns leicht die Vorstellung von etwas Besonderem, Auffälligem; er ist nicht unvereinbar mit der Uebertreibung, auch kann das künstlerisch Halbe, in sich Widerspruchsvollste originell sein, wogegen das Originale immer eine gewisse Vollkommenheit, etwas in sich Notwendiges, etwas von absichtsloser Einfachheit und ruhiger Größe zur Voraussetzung hat.

Man kann den innersten Unterschied zwischen beiden Begriffen vielleicht auch dahin präzisieren: Die Heimstätte des Originalen ist das tief dichterisch veranlagte Gemüt, die Seele des Menschen. Das Originelle dagegen wächst auf dem Boden der Intelligenz, es ist das Kind der spielenden Phantasie.

Wer ist nun im Sinne dieser Auslegung mehr original, wer mehr originell zu nennen, Feuerbach oder Böcklin? Beide — wer zweifelt noch daran — sind geborene Dichter und Künstler von Gottes Gnaden. Beide werden in den Augen der Nachwelt auf dem Gebiete ihrer Kunst alle ihre Zeitgenossen bleibend überragen; auch dürften sich beide, bei der Vergleichung, im Urteil der Zukunft keineswegs feindlich einander ausschließen, sondern vielmehr einer den andern ergänzen, im Sinne jener Dioskurenerscheinungen, denen wir in der Geschichte der Künste ab und zu begegnen, so — ohne hieran weitere Parallelen knüpfen zu wollen —

in Raphael und Michel Angelo, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller. Niemand aber wird sich dabei leicht versucht fühlen, von Feuerbach als von einem, was man so sagt „originellen" Künstler zu reden, wohl aber hört man von der Welt Böcklin mit Vorliebe als einen solchen bezeichnen.

Der Grund hiefür liegt nach unserem Dafürhalten lediglich in dem Umstand, daß seine Kunst neben all ihrer tiefen und echten Poesie einen starken Beisatz von Phantastik aufweist, ein Element, das in Feuerbachs Kunst vollständig fehlt, und daß Böcklin mit den Jahren zunehmend zu immer drastischeren Wirkungs- und Ausdrucksmitteln gegriffen hat, um seine Imaginationen auszugestalten; gewiß nicht aus Absicht und Berechnung, die seinem vornehmen Künstlerwesen durchaus fremd sind, sondern weil diese Art von Steigerung aus der Natur seiner künstlerischen Veranlagung heraus erfolgen mußte.

Umgekehrt hat sich Feuerbach wohl in seinen Anfängen, im Sturm- und Gärungsdrang seiner Jugend, im technischen Virtuosentum gefallen, in der Zeit in der er den Fußtapfen der Franzosen gefolgt ist; da mag der Begriff des Originellen auch wohl auf seine Kunst, doch immerhin nur in gewissen Grenzen, Anwendung finden können. Mit seinem Eintritt in Italien aber, unter dem ersten Eindruck der Kunst Venedigs, die auf ihn wirkte „wie Glockenläuten nach einem Gewitter", hörte auch die letzte nervöse Nachwirkung des Pariser Kunsttreibens in seiner eigenen Kunst fortzuvibrieren auf.

Die Gestalt seiner Poesie war der typische Ausdruck dieser Wandlung. Von Stufe zu Stufe, von Werk zu Werk vereinfachte sich nun die Darstellung, immer tiefer versenkte der Künstler sich in das Studium der Natur, immer strenger betonte er die Form, immer maßvoller wurde er in der Verwendung der Mittel der Palette.

Böcklin ist in allen Fällen immer erst Kolorist. Die Welt behauptet von ihm, er beschränke sich längst, vom eigentlichen Naturstudium absehend, ganz nur noch auf die reine Beobachtung und verlasse sich auf den früh erworbenen Schatz seines Wissens und Könnens. Ist dem so, dann würde es ein erstaunliches Bei-

spiel sein, weniger von der Fülle seiner technischen Fertigkeiten, als von der außerordentlich ausgebildeten Intensität und Sicherheit seines bildlichen Erinnerungs- und Vorstellungsvermögens. Ob ein solches Beispiel aber überall und für jeden Nachahmung verdient, ist eine andere Frage. Böcklins Hauptdomäne ist doch zunächst die Landschaft und damit zusammenhängend das weite Gebiet der landschaftlichen Stimmungen, jene geheimnisvolle Sprache der stummen Natur, deren wesentlichstes Ausdrucksmittel das Zauberspiel von Licht und Farbe, mit ihren zahllosen Brechungen und Reflexen bildet. Da mag eine solche mnemonische Verfahrensweise wohl weniger Gefahren in sich bergen, als in einer Kunst, in der es sich in erster Linie um die Darstellung des Menschen handelt. Zumal in gewandloser Gestalt, die sich im täglichen Leben ohnehin der Beobachtung entzieht, setzt diese das direkte Studium geradezu voraus, während der häufige Wechsel und die Flüchtigkeit vieler Erscheinungen es dort freilich oft ausschließt. Hier aber, bei der menschlichen Gestalt, wo die Gesetze der Proportion und der Symmetrie und der reiche Bewegungsrhythmus der Formenwelt, mit seinem Heer von feinen Verkürzungs- und Ueberschneidungsmöglichkeiten, eine so große Rolle spielt, muß ein Verfahren notwendigerweise versagen, das sich lediglich auf die Zuverlässigkeit des Gedächtnisses stützt. In der Tat liefert denn auch Böcklins Kunst einen deutlichen Beleg hiefür, sobald er die menschliche Erscheinung selbständig, und gar unbekleidet und in Lebensgröße, zum Gegenstand seiner Darstellung wählt. Da wird er nicht selten in der Linie sowie im Berechnen der Verhältnisse unsicher, formlos und leer in der Ausfüllung des Konturs, daß es zuweilen den Genuß an den größten sonstigen Vorzügen in Farbe und Stimmung eines Werkes aufs empfindlichste beeinträchtigt. Es ist auch nicht undenkbar, daß er diesen Mangel wohl manchmal selbst empfindet, und daß seine Vorliebe für Darstellung einer imaginären Gestaltenwelt und für die häufige Verwendung von schleierhaften Verhüllungen des Nackten damit zusammenhängt.

Viele teilen die Ansicht und glauben es beklagen zu sollen, daß Feuerbach mit den Jahren immer mehr auf die koloristischen

Reize und Wirkungsmittel, die ihm doch einst zur Verfügung gestanden hätten, in seiner Kunst verzichtet habe.

Diese Ansicht beruht zum guten Teil auf einem tief eingewurzelten, schwer ausrottbaren Vorurteil, das sich von der grauen Färbung des ersten platonischen Gastmahls herschreibt [1]). Feuerbach ist zeitlebens Kolorist geblieben, insoweit sich eben eine koloristische Behandlung mit einer auf das Formale und Monumentale abzielenden Kunst verträgt. Aber der erklärte Formalist ist gegen den reinen Koloristen notwendigerweise im Nachteil, in einer Zeit, die in der Wiedergabe des Farbigen das Alpha und das Omega aller Kunst erblickt, und daher folgerichtig ihr Interesse mehr der farbenreicheren Landschaft, als der menschlichen Erscheinung als solcher zuwendet. Jedenfalls liegen ihr hier Böcklins phantastische, bald heitere und humoristische, bald grausige und mystische Schilderungen, seine Fabelwesen und Personifikationen des Naturlebens, wobei die menschliche Gestalt sehr oft nur als Staffage Geltung beansprucht, weit näher als die Kunst des Historikers, der die großen Geschicke und die Leidenschaften der Menschen zu schildern unternimmt. Diese fordert in erster Linie den Beherrscher der Form, nicht den Koloristen, weil sie Stil und zwar den großen Stil zur Voraussetzung hat. „Es ist die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gesunden Stilbildung sein kann," sagt Max Klinger.

Die Farbe ist in der bildenden Kunst dasselbe, was für die Dichtkunst die Musik ist: ein verführerisches, tragendes, einschmeichelndes Element voll geheimnisvollen Zaubers; aber bei der ins Gestalt- und Grenzenlose verschwimmenden Natur dieses Elements ist es ein gefährlicher Irrtum, von ihm einen stilfördernden Einfluß,

[1]) So blind und hartnäckig hält die Welt an diesem Vorurteil fest, daß sie das zweite, das Berliner Gastmahl, von dem die Wenigsten wissen, daß es noch einmal existiert, und obschon es im Ton eine Fülle von Kraft und Tiefe aufweist, ruhig für aschgrau hält, weil von der ersten Darstellung her noch der Ruf von ihrem grauen Kolorit in den Köpfen spukt. Ja, so mächtig ist dieses Vorurteil, daß es rückwirkend die Gemälde Feuerbachs in der Schackschen Galerie, die die dort befindlichen Bilder Böcklins an Kraft der Farbe zum Teil überragen, den Beschauern grau und farblos erscheinen läßt.

zumal von ihrer naturalistischen Verwertung zu erhoffen; sie kann selbst nur stilvoll sein, indem sie um der formalistischen Bedingungen des Stils willen, als reines Mittel zu dessen Wirkungssteigerung, auf die Vorherrschaft verzichtet.

Hat Feuerbach, und hat er eigenen, und welcher Art ist sein Stil?

Wir wiederholen, so die Wirksamkeit eines Künstlers aus unseren Tagen Stil aufweist, kann er nur ein persönlicher sein, da die Gegenwart keinen ausgesprochen eigenen Stil besitzt, durch den die Kunst des Einzelnen in ihren Hauptzügen bestimmt werden könnte.

Der Stil, der Feuerbach ohne alle Frage zugesprochen werden muß, ist denn auch tatsächlich durchaus persönlich; denn obwohl er sich, wie zugestanden werden muß, hauptsächlich aus dem Kunstgeist der Vergangenheit heraus entwickelt hat, dürfte es doch ebenso schwer sein, bestimmte Anlehnungen oder einen eklektischen Charakter darin nachzuweisen, und zwar aus dem einfachen Grund, weil er seinem Kerne nach aus derselben Quelle herrührt, aus der auch die Kunst der Vergangenheit ihre Lebenskraft geschöpft hat, d. i. aus der Natur.

Das Wesentliche und Charakteristische an Feuerbachs Kunst ist denn auch das Natürliche ihres Stils, freilich nicht im Sinne der bloßen Wiedergabe der Natur in ihren zufälligen Erscheinungsformen; denn die reine Nachahmung derselben ist — wie unsere stilerpichte Zeit endlich langsam wieder zu begreifen anfängt — gerade das ärgste Hindernis für Stilbildung. Stil ist Auslegung, Umbildung, nicht Nachahmung der Natur. Der Versuch, sie nachtäuschen, in der Kunst mit den Wirkungen der Natur konkurrieren zu wollen, schien Feuerbach ein ohnmächtiges Beginnen und die Quelle aller Begriffsverwirrungen zu sein; er erblickte hierin ein vollständiges Verkennen der Grenzen, die der Kunst gesetzt sind, und als notwendige Folge die Stillosigkeit. Den Hauptirrtum dabei glaubte er aus der Vermengung, Verwechslung und Gleichstellung der Begriffe von Wirklichkeit und Natur herleiten zu sollen. Für ihn waren dies zwei durch eine tiefe Kluft von einander getrennte Welten. Gerade im Menschen,

dem für die Kunst, wenigstens für seine Kunst, wichtigsten Vertreter der Natur, erschien ihm das Ursprüngliche und Natürliche in der Erscheinung durch das Medium der Wirklichkeit in einer Weise verhüllt, ja oft gefälscht, daß er darin das größte Hindernis erblickte, der wahren Natur des Menschen wirklich nahe zu kommen. Mit besonderem Eifer spürte er daher in der Welt der sichtbaren Erscheinungen all jenen Bildungen nach, in welchen sich ihm der formende Trieb der Natur in seinen Absichten am reinsten zu verraten schien. So vor allem in der Gestalt des nackten Kindes, der er ein so überaus eindringliches Studium widmete. Sodann war es die Menschenrasse des Südens überhaupt, wie sie besonders herrlich in den eigentlichen Volksschichten Roms vertreten ist, an der er seine Anschauung nach dieser Richtung hin zu läutern und festzustellen strebte. Hier enthüllte sich ihm das Individuelle in der Menschenerscheinung in jenen vornehmen Typen, wie sie sich eben nur bei einem durch das Klima so hoch begünstigten Volke entwickeln und durch ein von der modernen Ueberkultur wenig berührtes Dasein so rein erhalten konnten. Hier, wo sich der Unterschied zwischen Natur und Wirklichkeit nicht mehr als schroffer Gegensatz offenbarte, wo die trennende Scheidewand von Konvention und Mode zwischen ihm und der Natur fiel, hier war es, wo sich seinem Auge das Geheimnis von der „Poesie im Positiven“ enthüllte.

Wie Natur und Wirklichkeit, ebenso waren Kunst und Natur für ihn getrennte Welten. Er fühlte zu tief, daß im selben Augenblick, in dem der Mensch sich eines Stoffes aus der Außenwelt künstlerisch zu bemeistern sucht, und wäre es selbst im Sinne der plattesten Nachahmung der alltäglichen Wirklichkeit, dieser Stoff aufhört, ein Wirkliches zu sein und sich in ein Geistiges verwandelt. Indem der Dramatiker den Schauplatz einer Handlung durch den Rahmen der Bühne begrenzt und den Vorgang in Szenen und Akte zerlegt, der Bildhauer einen belebten Gegenstand an farb- und bewegungslosen Marmor fesselt, der Maler ihn unter Verzicht auf die räumliche Tiefe auf die Ebene der Leinwand projiziert, in all diesen Fällen unterschiebt ein jeder, unter Hinweglassung von tausend Dingen, die der Wirklichkeit anhängen, dieser

Wirklichkeit seine mehr oder weniger willkürliche, nur graduell verschiedene persönliche künstlerische Vorstellung. Niemals aber hört das Werk einer bloß nachahmenden Kunst auf, mehr zu sein, als ein dürftiges, einseitiges Erinnerungsbild der Wirklichkeit. Die Aufgabe des Künstlers wird es daher sein müssen, das Unzulängliche seines Vermögens im Wiedergeben der Erscheinungswelt damit auszugleichen, daß er seinem Werke durch einen weiteren Inhalt, den die Wirklichkeit entbehrt, einen erhöhten Wert verleiht. Er kann dies allein durch ein von sich aus Hinzugebrachtes, indem er, wie Gott der Herr seinem toten, aus Erdenstoff geformten Gebilde, auch seinem Werke eine Seele, d. h. ein Stück von seiner eigenen Seele einhaucht, auf daß es, mehr als nur ein taubes Nachbild, auch zugleich beredtes Zeugnis vom Wesen seines Schöpfers ablege. Es kurz zu sagen: Kunst ist nicht Natur, sie ist mehr wie diese, sie ist das aus der Verbindung des bewußten Geistes mit der Natur gezeugte Kind.

So verstanden, ist Feuerbachs Kunst rein nach ihrer äußerlichen Physiognomie beurteilt, volle und echte Natur, aber freilich stets typisch gefaßte Natur, während sie nach der innerlichen, ethischen Seite hin auf die Tiefen des Gemüts als ihre Quellen weist. Niemals wird sie diese Herkunft verleugnen, ob sie nun aus dem friedlichen Gebiet allgemein menschlich zuständlichen Daseins, oder aus den höhern Regionen der seelischen Stimmungen und leidenschaftlichen Konflikte die Stoffe für ihre Aufgaben holt. Immer aber, obschon sie die ganze Stufenleiter vom Lyrischen bis empor zum Tragisch-Pathetischen enthält, ist ihr Grundcharakter ein heiter verklärter Ernst; denn durch das klassische Maß in Ausdruck und Geste mildert sie die Heftigkeit des Pathos und umgekehrt dämpft sie das Heitere gerne durch einen Hauch elegischer Stimmung.

Diese heitere Seite in Feuerbachs Kunst wird über der allgemeinen Strenge ihres Wesens leicht übersehen; denn die Welt von heute ist in der Kunst nach allen Seiten hin an die deutlichere Sprache der Uebertreibung gewöhnt. Sie hat geglaubt, es aus des Künstlers äußerem Lebensgang erklären zu sollen. Allein in solchen Fragen entscheidet, wie Mozart und Schubert uns lehren,

das angeborene Temperament, und nicht die Laune des Schicksals. Im übrigen, ruht nicht auf der gesamten Kunst eines Michel Angelo ein Hauch pathetischen Ernstes?

Stoffe wie eine Pieta, Gestalten wie Iphigenie, Medea und Prometheus, kämpfende und sterbende Amazonen, eine Darstellung vom Sturz und Untergang eines Titanengeschlechts, wird niemand sich im Geiste einer Auffassung dargestellt denken wollen, die unseren gewöhnlichen Vorstellungen von etwas Heiterem entspräche. Zu den Werken aber, die ganz aus dem Grund einer echt künstlerischen Heiterkeit herausgeboren sind, gehören dagegen seine zahlreichen Kinder-, Strand- und Nymphenbilder, der Garten des Ariost, Hafis, Ricordo di Tivoli, Lesbia, der Mandolinenspieler, das Urteil des Paris u. a. m. Die Verwertung launiger oder gar rein humoristischer Motive aber schien ihm in einer Kunst, wie er sie übte, die größte Vorsicht zu erheischen. Fehlen sie doch auch völlig in der Kunst des Cinquecento, die darum gewiß noch lange nicht der Vorwurf mangelnder Heiterkeit treffen kann. Indessen verschmäht Feuerbach, wo sie ihm irgend zulässig erscheinen, solche Motive keineswegs, nur hat er sie dann in maßvoller Weise und im Geiste seiner Schöpfungen typisch gebildet, wie in der Figur des Hafis vor der Schänke und des Bäckermeisters im Kaiser Ludwigsbild. Auch die Tragik des Titanensturzes ist in der Gestalt des lachenden Poseidon und in den Putten, die Aphrodite in übermütigem Spiele umgaukeln, mit heitern Zügen verflochten, wie der Künstler überhaupt das eigentlich humoristische Element am liebsten auf die Kindergestalt übertrug.

Eine der Hauptschwierigkeiten, um vom Wesen und Wirken eines bildenden Künstlers, besonders eines Künstlers von der Vielseitigkeit Feuerbachs, ein klares und übersichtliches Bild zu gewinnen, bleibt immer der nachteilige Umstand, daß sich an die Werke der bildenden Kunst der Begriff des Originals, des Unikums knüpft. Bei der Arbeit des Dichters oder Musikers spielt die Originalschrift keinerlei Rolle, da sie in unzähligen mit ihr gleichwertigen Drucken über alle Welt verbreitet werden kann. Dies leistet ihrem raschen und allgemeinen Eindringen unberechenbare Dienste, denn es gewährt nicht allein einem jeden zu jeder Zeit

und an jedem Orte deren Genuß, sondern ermöglicht zugleich die Uebersicht und vergleichende Würdigung der gesamten Leistungen und der Entwicklung eines Autors.

Wie ganz anders gestaltet ist da das Schicksal der Lebensarbeit eines bildenden Künstlers! Bald in räumlich weithin zerstreuten Sammlungen, bald in schwerzugänglichem Privatbesitz, bald im Wirrwarr zeitweiser Ausstellungen befindlich, sind wir genötigt, den Arbeiten vereinzelt nachzuspüren, und bei der kritischen Vergleichung auf die trügerische Treue unseres Gedächtnisses, oder auf den Notbehelf schattenhafter Nachbildung angewiesen. Ein Gesamtüberblick ist nie, oder ganz ausnahmsweise und auch dann stets nur für einzelne Bevorzugte möglich, und doch könnte ein solcher allein die geeignete Einsicht in das Schaffen eines Künstlers gewähren, der eine reiche Entwicklung aufweist, wie Feuerbach. Wie viele z. B. haben sein Deckenwerk in Wien gesehen, oder werden es jemals sehen? und doch gibt es allein den wahren und richtigen Maßstab zur Beurteilung für das, was er in letzter Linie eigentlich zu leisten berufen war.

Es gibt vortreffliche und verdienstvolle Künstler in großer Zahl, bei denen ein oder das andere ihrer Werke vollkommen ausreicht, um eine Vorstellung von den charakteristischen Besonderheiten ihrer Kunst zu liefern; ja, es kann geschehen, daß sich bei der Bekanntschaft mit mehreren oder vielen Arbeiten eines und desselben Meisters infolge ihrer Gleichartigkeit statt eines gesteigerten ein verminderter Eindruck von der Bedeutung der Künstlerschaft ihres Urhebers einstellt. Im Gegensatz zu diesen gibt es aber auch Künstler, die in jeder Schöpfung zugleich eine neue Seite ihres Gesamtwesens offenbaren, bei denen das einzelne Werk nur einen Bruchteil in der kosmischen Fülle ihres Schaffens bildet. Solche Künstler sind dieser ihrer geistigen Anlage nach dann immer auch zugleich zu einer stetig weiterschreitenden Entwickelung vorbestimmt und können daher nur aus dem Zusammenhang dieser Entwickelung, aus der Totalität ihrer schöpferischen Tätigkeit heraus ganz verstanden und erklärt werden. Wie nun frühes Innehalten und Verharren auf einer gewissen Höhe der Ausbildung das Talent charakterisiert, da es sich mit den reinen Fertigkeiten

in der **Ausführung** begnügt, so bildet eine unausgesetzt fortschreitende, durch einen ganzen Lebenslauf zu verfolgende und sich beständig steigernde Weiterentwickelung der angeborenen Anlagen das sichere Merk- und Erkennungszeichen für den wirklichen Genius. Fertig in sich wird nur das Talent, niemals das Genie, weil dieses nach den Unendlichkeiten der Vollkommenheit, nach **Vollendung** im allgemeinen, nicht im besonderen strebt.

In welchem Umfang Anselm Feuerbach ein solches in beständigem Fortschreiten begriffenes Ingenium besaß, dies trat in besonders klarer und überzeugender Weise auf der großen Kollektivausstellung zutage, die die Nationalgalerie in Berlin im Todesjahre des Künstlers zu seinem Gedächtnis veranstaltete, und die, mit Ausnahme des Titanensturzes, so ziemlich alles Wesentliche aus 25 Jahren seines Schaffens enthielt; genug, um ein ebenso übersichtliches wie überraschendes Bild seines künstlerischen Entwickelungsganges vor den Augen des Beschauers zu entrollen. Auch solche, die der Bedeutung des Künstlers bis dahin nur widerstrebend oder unter Vorbehalten Anerkennung gezollt hatten, fanden hier Worte bewundernder Zustimmung, und die seine lauten Gegner gewesen waren, verstummten zum wenigsten gegenüber dem gewaltigen Künstlerernst, der aus dem Inhalt dieser zehn Säle zu ihnen redete.

Nach Abtragung dieser mehr als gebotenen Ehrenschuld sind ähnliche Versuche, seitdem Feuerbach durch den Tod von der Liste der Aussteller verschwunden ist, nur in spärlicher Weise gemacht worden, um weniger oder auch gar nicht bekannte Werke von seiner Hand durch öffentliche Ausstellungen der Welt zugänglich zu machen [1]. Nicht, als tue es not, ihr den Künstler ins Gedächtnis zurückzurufen. Es gibt ohnehin von ihm wenige bedeutende Arbeiten mehr, die nicht bereits öffentlichen Sammlungen angehörten [2]; auch ist die Gemeinde seiner Bewunderer inzwischen

[1] Die im Jahre 1891 durch W. Lübke in Karlsruhe veranlaßte Feuerbachausstellung umfaßte nur wenig anderes, als die am Orte selbst befindlichen Arbeiten des Künstlers.

[2] Die Staatsgalerien haben seitdem nicht gesäumt, die Lücken, die sie fast ohne Ausnahme zu Lebzeiten Feuerbachs hatten offen bestehen lassen, nach seinem Tode um hohe Summen auszufüllen.

hinreichend gewachsen, um ihn vor der Gefahr des Vergessenwerdens zu behüten, wenn auch nicht zu erwarten ist, daß der Sinn und das Verständnis für seine Kunst in die Masse dringen und er jemals im modischen Sinne populär werden könnte. Die Menge, die immer nur durch das Gegenständliche oder durch unkünstlerische Effektsteigerungen in der Kunst angezogen wird, fordert andere Reiz- und Anziehungsmittel, als ihr die Schöpfungen Feuerbachs bieten. Der feierliche Ernst seiner Kunst, ihre herbe, beim vollsten Anteil am „Erdgeist" doch von allem Sinnenreiz geläuterte Schönheit, ihre klassische, von aller Phantastik und Willkür freie Gesetzmäßigkeit, ihr ruhiges, jedem aufdringlichen Effekt in Farbe und Beleuchtuug, jeder Uebertreibung im Ausdruck, in Gebärde und Bewegung, jeder übermäßigen Verkürzung und Modellierung abholdes Gleichmaß, dies alles erheischt ein geschultes Auge, einen ausgebildeten Geschmack, um wahren Genuß und wirkliche tiefere Befriedigung zu gewähren. Wie viele von unseren edelsten Geistern, selbst auf den zugänglicheren Gebieten von Dichtung und Musik, sind überhaupt populär in einem andern Sinne, als daß sie den Besten ihrer Zeit und der Nachwelt genug getan[1]). Höchstens ist es die eine oder die andere ihrer Schöpfungen, die in breitere Schichten dringt. In Wirklichkeit und Wahrheit feiern sie ihre geistige Fortdauer doch nur in den Kreisen der Höhergebildeten ihres Volkes, für die übrigen sind es tönende Namen, die sie wohl nachsprechen, ohne aber in einem ernstlichen inneren Verhältnis zu der besonderen Welt zu stehen, die diesen Namen Wert und Inhalt verleiht. Oder war vielleicht Goethe der Ausdruck seiner Zeit, er, der sublimste Geist, das edelste Vorbild schönen Menschentums? Welch eine Zeit müßte dies gewesen sein! Uns will bedünken, nicht er, sondern vielmehr die Herren Kotzebue, Iffland und Konsorten seien die gefeierten Träger des Geistes jener Zeit; in Goethe dagegen sei der Geist aller Zeiten lebendig gewesen, und dieser sei es, der seinen Namen durch die Jahrhunderte tragen wird.

---

[1]) „Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden." Robert Schumann.

Wohl gibt es eine Kunst, die wirkliches Bürgerrecht unter uns genießt, in der die künstlerischen Bedürfnisse unserer Zeit ihren Ausdruck und ihre freilich einseitige Befriedigung finden, vielleicht gerade weil sie ihrem innersten Wesen nach im Gegensatz zum Geiste unserer Zeit steht, die Gegensätze sich aber berühren und einen Ausgleich suchen. Es ist die Musik, diese vor allen andern so überaus bevorzugte Kunst, bevorzugt, weil sie so ganz unabhängig von allen Beziehungen zur Wirklichkeit einzig nur im Reiche der Phantasie ihre Heimat hat. Sie allein von allen Künsten ist wahrhaft verwachsen mit unserem Leben. Gleichwohl, so groß ihre Pflege und so verbreitet der Sinn für sie ist, hat es nahezu ein Menschenalter gebraucht, bis von einer der größten und in sich klarsten Schöpfungen Beethovens, bis von der 9. Symphonie der Bann genommen war, sie sei das ungenießbare und unaufführbare Werk eines taubgewordenen musikalischen Sonderlings.

War solches möglich auf vertrautem Boden, lag es um so näher auf einem Gebiete, wie dem der bildenden Kunst, die uns — was man auch dagegen sagen mag — doch mehr oder weniger immer noch als entbehrlicher Luxus gilt und in der uns eine höhere Formen- und Gedankensprache noch ungeläufig ist. Warum sollte da eine Kunst von der Art Feuerbachs rascheren Eingang finden?

Als Vertreter des Kunstgeistes der Vergangenheit und als Bekenner der Rechte der künstlerisch dichtenden Phantasie mußte Feuerbach einer Zeit fremd und unbequem bleiben, die schließlich in der sklavischen Unterordnung unter den Absolutismus der Natur und im Bruch mit aller Vergangenheit das einzige Heil erblickte. Die Welt in ihrem Vorurteile und ihrer Verachtung der ewigen Wahrheit, daß, wie in der Natur, so auch in der Kunst der Fortschritt nicht auf willkürlichen, sprunghaften Neuansätzen, sondern auf der Ausnützung des einmal Gewonnenen, auf dem Gesetz der ruhigen Weiterentwickelung beruht, übersah dabei nur, wie vieles Neue die Kunst Feuerbachs an Inhalt, Anschauungs- und Behandlungsweise verriet, wofür man in der gesamten Vergangenheit vergebens nach einem unmittelbaren Vorbild sucht.

In treffender und erschöpfender Kritik faßt Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei das Wesen von Feuerbachs Kunst nach dieser Seite hin in den Worten zusammen: Der Künstler stehe wohl im Zusammenhang mit den Klassizisten, sei aber seiner Empfindung nach modern und auch modern in seiner hochentwickelten Technik. Nicht die Antike, nicht Raphael blicke uns aus seinen Schöpfungen entgegen, sondern im liebenden Umgang mit der Natur habe er sich sein modernes Schönheitsideal geschaffen, d. h. aus lebendiger Wirklichkeit sich ein solches erwählt. In seinen späteren großen Schöpfungen zähle er zu den gestaltungsgewaltigsten Künstlern. Er habe in einer Welt voll großer Formen gelebt, aber diese ganz mit Leben ausgefüllt, das ihm aus dem Studium der Natur immerdar zuströmte. Seinen Werken könne man dauernde Wirkungskraft zusichern. —

Gewiß darf man ihr diese dauernde Lebens- und Wirkungskraft zuschreiben, während eine Kunstübung, die alles verwirft, was auf die Vergangenheit hinweist, sich ihr eigenes Todesurteil spricht; denn ist sie erst selbst Vergangenheit geworden, wird sie, an ihrem eigenen Maße gemessen, der Nachwelt alsbald auch ein überwundener Standpunkt sein. Und kaum, daß es der Nachwelt bedarf; dieselbe Generation, die sie schuf und werden sah, verwirft von heute auf morgen selbst, was ihr gestern noch die höchste Wahrheit dünkte. Und warum? Weil ihr die Weisheit der Alten für veraltet gilt, die dem Proteuswesen der Wirklichkeit — das mit seinem bunten Tausenderlei und der ewigen Flucht und dem steten Wandel der Dinge des Menschen Sinne äfft — die sondernde und ordnende Einsicht des denkenden Geistes gegenüberstellten. Wie anders soll ein „Stil" sich denn ergeben, als indem der Mensch mit seinem bildnerischen Vermögen der Natur den Stempel seines eigenen Wesens aufdrückt? Was aber in diesem Sinne einmal wahr und groß gewesen ist, das kann wohl im Wechsel der Zeiten aufhören, gangbare Münze zu sein, aber es wird niemals aufhören, groß und wahr zu sein. Es gibt keine Wahrheiten von gestern auf heute, die es morgen nicht mehr sind. In diesem Falle sind es eben keine Wahrheiten, sondern es sind Scheinwahrheiten gewesen. Man sollte überhaupt nicht von künst-

lerischen Wahrheiten sprechen, denn es gibt nur ein künstlerisch Wahres, das, aus der Verbindung von Geist und Natur heraus ewig Neues zeugend, dem Kunstwerk, damit es lebe, zu beseeltem Dasein verhilft.

Die gefeierten Vertreter des deutschen Zeit- und Kunstgeistes aus den Tagen, in die das Leben Feuerbachs fiel, sind zum guten Teil verschollen, oder sie führen in den Annalen der Kunstgeschichte ein unfruchtbares Scheinleben fort. Feuerbachs Kunst hat indessen ohne Lärm und Reklame ruhig ihre Kreise weiter gezogen, so daß man wohl mag sagen dürfen, wenn die Nachwelt einst Ueberschau halten wird über das künstlerische Erbe, das ihr das 19. Jahrhundert hinterlassen, werde unter den Gütern, für die sie dankbar bleiben wird, das Lebenswerk Feuerbachs mitzählen, kraft der Seele, die ihm innewohnt, und es ist nicht undenkbar, daß sie ihn zu den großen Gestalten seines Jahrhunderts rechnen wird.

Verschiedene Aufsätze und Aphorismen Feuerbachs

Die Akademien.

Rücksichtlich sei der edle Mensch und rücksichtsvoll — darum, ihr angehenden Kunstjünger, besucht den akademischen Elementarunterricht, er kommt am billigsten. Wer dann unter euch ein gottbegnadeter Flötenspieler ist, der rettet sich zur rechten Zeit und bläst die eigene Melodie.

Studiert die alten Meister und die Natur und legt zur rechten Zeit eure eigene Individualität mit in die Wagschale, dann werdet ihr so ziemlich das, was wir bedürfen. Andere Wege gibt es nicht.

Verstand und Bildung werden nie ein angeborenes Talent ersetzen. Talent ist der gesunde Drang, herauszuschaffen, was in uns liegt.

Nie ist das Richtige Das, *was* ihr macht, sondern *wie* ihr's macht.

Unser Jahrhundert krankt an einer wahrhaft Schauder erregenden Formlosigkeit. Und nicht nur Form, auch Poesie und Seele, die wir bei *jedem* alten Meister finden, sind gänzlich verdampft. Die junge Generation arbeitet auf einen Materialismus los, der uns den Heimgang aus dieser Welt des Unwertes gar sehr erleichtert.

Die Begabung der jüngeren Leute erstrebt allein das Aeußerliche. Technische Virtuosität ist das Endziel aller Gedanken.

Daß eine Technik, wie bei den Alten, in reifen Jahren, um gewisse Ding aussprechen zu können, sich vereinfachen muß, und daß dieses Opfer den Meister macht, daran denkt heute niemand mehr.

Je älter, desto komplizierter werden sie. Jene göttliche Heiterkeit der alten Maler und Musiker ist ein Traumbild geworden. Statt dessen werden veraaste, mit Flittertand behangene Leichname vorgeführt, man riecht die modernen Bilder und genießt somit doppelt.

* * *

Das Kolorit hat seine Traditionen und Gesetze, wie der Kontrapunkt.

Ich war meiner Zeit, in der unseligen Kartonperiode, der Erste, der sich rückhaltslos an die Alten lehnte. Jetzt, wo die Tonmalerei Mode geworden ist, äffen sie Alle die Alten nach.

Das Verdammungsurteil von damals hieß bei mir „Nachahmung der Alten; archäologische Kunst".

Später, als ich mich auf Ergründung der Form (stets das letzte und schwerste) geworfen, da hieß es: „Er hat sein Kolorit verloren und seine früheren Werke sind besser als die neuen."

Mein Verdienst ist nur dies, daß ich das deutsche Publikum immer als ein unartiges Kind betrachtet habe, dem der Erwachsene aus dem Wege geht, wenn besagtes Kind zufällig einen Prügel in die Hand bekommt. — Ich konnte warten.

So hatte ich auch Gelegenheit, die Kunstbrutstätten, die Akademien beinahe alle gründlich kennen zu lernen.

Von diesen Anstalten läßt sich wenig Erfreuliches berichten. Es sind Versorgungshäuser für Professoren, die, wenn sie von ihrer Kunst leben sollten, verhungern würden. Einer macht dann, bei sicherem Gehalte, dem andern das Leben so sauer wie möglich.

Es soll sehr zum Ansehen eines Professors beitragen, wenn er eine zahlreiche Familie hat. Er bringt das Opfer des Professorentums, um seine hungrigen Würmer zu nähren, außerdem würde er ein Raphael geworden sein.

Als Blitzableiter für große Kunst sollen sich nebenbei auch Schwiegermütter vortrefflich bewähren.

Der Dilettantismus.

Monarchen, die selbst die Kunst auszuüben geruhen, sind immer ein Unglück für die dadurch betroffenen Länder.

Da Höchstdieselben nie über den Dilettantismus hinauskommen, bedürfen sie solche Leute, die ergebenst zu loben verstehen und dazu gibt sich ein wirklicher Künstler nicht her.

Durch Hochdruck von Oben wird demnach die Mittelmäßigkeit protegiert und die Wohldienerei stößt in die falsche Ruhmesposaune.

Der Dilettantismus in der Kunst ist überhaupt viel bedeutender, als man für gewöhnlich annimmt; Dilettanten sind auch diejenigen, die in schlechten Richtungen Virtuoses leisten.

So gewiß es ist, daß ein berufenes Talent instinktiv die richtige Bahn erkennt, so sicher kommen alle modernen Irrwege in der Kunst aus Selbstüberschätzung einiger dilettantisch angelegter Naturen her. Man hüte sich daher vor Solchen, die da sagen: „Ich bin zwar nur Dilettant, allein" 2c.; man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß gerade diese anscheinend so bescheidenen Herren die intoleranteſten gegen wahres Verdienst sein werden.

Der landläufige Ausdruck „das geht heutzutage nicht" ist auf dieselbe mittelmäßige Begabung zurückzuführen.

Wenn die Alten gesagt hätten „das geht nicht", so würden wir keinen Dom, kein Bild und keine Statue haben.

Die wenigsten Menschen überhaupt können das Lernen vertragen, sie wollen betrogen sein, auch wenn die Lüge handgreiflich ist.

Auch denjenigen, die zu sprechen pflegen: „Ich verstehe zwar nichts davon, allein mir scheint" 2c., gehe man sorgsam aus dem Wege.

Die großen Ausstellungen.

Die großen, oft sich wiederholenden Ausstellungen sind krankhafte Beruhigungsanstalten, in welchen die Quantität den Mangel an Qualität bemänteln muß.

Während in Italien jeder kleine Ort seine große Epoche in Industrie und Kunst hatte, soll hier ein durch die Masse erdrückender Fortschrittsbeweis geführt werden. Man will verblüffen und vergißt die Befriedigung.

Man denkt nicht daran, daß alles menschliche Sehen und Empfinden seine Grenzen hat, und daß gerade das Schönste in der Kunst für sich allein betrachtet werden will und muß.

Jedermann hält sich die Ohren zu, wenn zehn Drehorgeln zusammen jede ein Stück für sich spielen, in der bildenden Kunst soll alles in einem Magen Platz finden.

Bei Gelegenheit solcher Tandelmärkte hat sich bei mir stets eine grenzenlos gedrückte Stimmung manifestiert, ich greife den Unsinn mit Händen und sehe kein Mittel, das eisenbahnselige Publikum in seine Schranken zu weisen.

Zu hoffen steht, daß die sich wiederholenden Verluste und Defizite die Welt endlich zu Besserem bekehren und eine Mäßigung herbeiführen dürften, die allein schon der ästhetische Takt verlangen könnte.

So müssen nun Staffeleibilder eigens für solche Märkte präpariert werden und daher kommt dann die unselige moderne Dekorationsmalerei. Man steigert sich über die Grenzen des gesetzlich Erlaubten (siehe die Theater) und arbeitet somit dem gänzlichen Verfall der Kunst in die Hände.

An demselben Größenwahn und der Ueberſättigung ist das alte römische Reich zugrunde gegangen.

Eselsbrücken für die Mittelmäßigkeit.

Zur Betrachtung eines Kunstwerkes.

Wer ein Kunstwerk verstehen und genießen will, der gehe womöglich ohne Begleitung eines Frauenzimmers und kaufe sich einen Stuhl, wenn solcher vorhanden ist, setze sich lange hin und suche wenigstens eine Viertelstunde lang sein eigenes Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder und ist ihm

nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich im stillen Bewußtsein, daß er hier nichts zu suchen habe.

Ist man gewohnt, seinen Gefühlen sofort Sprache und Ausdruck zu leihen, z. B. „prächtig! scharmant!" ꝛc., dann bete man wenigstens vorher in der Stille zehn Vaterunser; es soll dieses Schweigen die nächste Umgebung Schaulustiger sehr wohltätig berühren.

Oder man räuspere sich, spucke aus und putze die Brille. Man manöveriere so lange, bis das Gemüt von jener heiteren Behaglichkeit ergriffen wird, die man bei den Katzen das „Schnurren" nennt. Dann ist der Moment des Auf- und Eingehens und des Verstehens eines Kunstwerkes gekommen.

Man bilde sich nicht ein, alles von vornherein schon besser gewußt zu haben, noch, wenn ein Werk einfach und natürlich aussieht, es ebenso machen zu können.

Man gehe aus dem Ganzen ins Detail und nicht umgekehrt zu Werke.

Man suche in erster Linie, statt zu belehren — zu lernen, und das ist leider Wenigen gegeben, denn die Mittelmäßigkeit ist immer fertig.

Schwatzhaftigkeit ist das untrügliche Kennzeichen der Impotenz.

Die Kunstvereine.

I.

Der Deutsche, gründlich in allen Dingen, leert auch den Becher des Unsinns bis auf die Nagelprobe. Oder auch: Es gibt keinen Unsinn groß genug, der nicht Platz fände in einem deutschen Hirn!

Ein jedes Tierchen hat sein Pläsierchen, haben wir keine Kunst, so wollen wir wenigstens ein Künstchen! Gott ist auch im Kleinsten groß.

Welche Kunstgenüsse kann sich der Gebildete mit einem Fond von dreihundert Mark verschaffen!

„Wie viele mittelmäßige Familienväter haben wir vom Hungertode errettet — das Genie bahnt sich selbst seine Wege, wenn es auch seine Produkte nirgends anbringt.

Wozu Historie? Ein Histörchen, wie erfreut es zuweilen den Biedermann! Dann die appetitlichen Genrebildchen! Wie rundlich! Wie natürlich!

Die Damenmalerei endlich streut Rosen auf unsern Kartoffelacker! Es lebe die deutsche Kunst! Sie lebe hoch!"

So spricht der Direktor des deutschen Kunstvereines und trinkt sein Bier aus.

„Welche innige Gemütlichkeit atmen nicht unsere deutschen Bildchen im Gegensatz zu den frivolen und oberflächlichen Franzosen! Wie reizend spielen patriotische Gefühle ins deutsche Familienleben hinein. Was kümmert uns die Mache, die wir ja doch nicht verstehen; wenn nur Geist und Gemüt vorhanden sind!

Es gibt nur ein deutsches Gemüt!

Wir geben dieses Jahr ein Vereinsblatt heraus „Des Kriegers Heimkehr" und unsere Enkel sollen sich dereinst daran bilden und erfreuen."

* * *

Gott segne Euch, Herr Stille. Amen.

II.

Bei Durchsuchung alter Papiere fand sich ein mächtiges Paket Briefe der P. P. deutschen und österreichischen Kunstvereine, die, an meine Mutter gerichtet, einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren umfassen.

Der Inhalt sämtlicher Briefe ist: „Die Bilder Ihres Herrn Sohnes sind heute wohlverpackt an Ihre werte Adresse zurückgegangen.

Hochachtungsvoll."

So antworten die Brut- und Ablagerungsstätten des deutschen Idealismus und der deutschen Bildung.

Und noch heutzutage, nachdem jeder vernünftige Mensch den

Unsinn begriffen, vegetieren diese Kunstkloaken und befördern die kläglichste Mittelmäßigkeit.

Sollte jemand behaupten wollen, die Werke seien eines Ankaufes nicht wert gewesen, so antworte ich darauf, warum so viel darüber geschrieben worden ist, daß ich mein Schlafzimmer damit tapezieren lassen kann?

Doch, ich will nicht undankbar sein, denn nach 24 Jahren habe ich endlich mein erstes Pariser Bild Hafis verkauft. Mein Lieblingsständchen nach 16 Jahren [1]). Demnach kann ich hoffen, nach meinem Tode noch alles zu verkaufen.

Die deutsche Kunstkritik.

Der einzig wahre Kritiker ist der gebildete Künstler selbst. Natürlich nicht derjenige Künstler, der selber schlechte moderne Bilder malt. Alles andere ist postamentloses Geschwätz und Phrase.

Das wahre Kunstwerk braucht keine unberufene Vermittlung zum Verständnis.

Bezahlte und unbezahlte Kritiker sind aufdringliche Dolmetscher ihres eigenen Ichs. Um gute Kritiker zu sein, müßten sie denselben langen, mühseligen Bildungsweg eines Künstlers gehen, und wenn sie ihn gegangen wären, würden sie, anstatt zu schwätzen oder zu schreiben, selbst produzieren müssen, oder würden, wenn das Talent mangelt — das Maul halten, was überhaupt das beste bei Betrachtung eines Kunstwerks ist.

Wollte ich all des Unsinnes, dem ich im dornenvollen Laufe meines Lebens von Kunstkritikern und Archäologen zu hören oder zu lesen bekam, Erwähnung tun, dann müßte ich ein eigenes Buch darüber schreiben, das dann hoffentlich niemand lesen würde.

Daß die französische Kunstkritik stets maßvoll und präzise ist, habe ich schon vor dreißig Jahren gewußt. Wir streifen mit

[1]) Anmerkung des Herausgebers. Doch nicht an einen Kunstverein.

aller sogenannten Gründlichkeit an die Dummheit. Daher tauchen bei uns alle Augenblicke große Genies auf, die sich in der Folge nicht bewähren und dann endlich mit rücksichtsloser Naivität später desavouiert werden.

Wir sind maßlos im Lobe und taktlos im Tadel; das Gute liegt meistens in der Mitte.

* * *

Man kann ein edler Mensch sein und dennoch in der Kunst der kapitalsten Eselei huldigen.

Man verfolge z. B. im Vatikan einen dieser gespreizten archäologischen Kunstverdummer, umringt von hysterischen Frauenzimmern und man schämt sich seiner Nation. Man könnte ihretwegen sogar die Antike hassen lernen.

Dann dieses Bewunderungsgeächze vor dem schmutzigen, braunen, bescheidenen Raphael, den man steinigen würde, wenn er die Prätension hätte, sich auf einer modernen Ausstellung sehen zu lassen [1]).

Diese zweibeinigen Brechmittel sollte man alle im Irrenhause internieren.

Der Kothurn paßt nicht für jedermanns Füße und es langweilen sich eigentlich auch die Meisten in Italien, man darf es nur nicht merken lassen.

Der Accessoirkultus der Neuzeit.

Die Topf- und Töpfchenmalerei verdient ein eigenes Kapitel.

Eine löblich posamentierte Goldtapete als Hintergrund, ein mit rotem Samt gepolsterter Renaissancestuhl, ein graues Seidenkleid in Lebensgröße nach der Gliederpuppe, ein falsch modellierter Kopf und schlechte Hände — dies ungefähr kennzeichnet das moderne Damenporträt im 19ten Jahrhundert.

Photographische Visitenkarte zur Lebensgröße hinauf gestreckt.

Man vergleiche van Dyck und Velazquez. Bei ihnen ist stets das breit, malerisch impastierte Fleisch die Hauptsache.

---

[1]) Unter einem anderen Namen natürlich.

Hintergrund einfach, Kleidung in der Silhouette richtig skizziert, mit wenigen, genau nach der Natur applizierten Falten, wo die Gelenke sind und meisterhafte Hände.

Man schneide einen modernen Porträtkopf aus dem ihn umgebenden Trödel heraus, was bleibt?

Jedweder Kopf von van Dyck oder Velazquez ist ein Kunstwerk und Galeriestück für sich.

Im Detail sich verlieren ist nicht Gewissenhaftigkeit, sondern Mangel an Potenz, künstlerische Armut.

Daß jeder Schneider einen richtig schattierten Atlasfetzen versteht und bewundert, ist kein Beweis eines unsere Zeit überdauernden Erfolges.

Der modernen Malerei nach müßte derjenige Künstler, der den meisten Seiden- und Samtplunder in seinen Wandschränken zur Verfügung hat, der Größte sein.

Man vergleiche Hans Holbein.

Ganz erbärmlich endlich ist das Uebertragen lebensgroßer photographischer Köpfe auf die Leinwand. Das kann ein Schusterjunge sich erlauben, aber kein anständiger Künstler wird sich dazu hergeben.

Die Klique.

Unglaublich, aber wahr ist es, daß jede große und kleine Stadt in Deutschland eine sogenannte tonangebende Klique besitzt. Es sind manchmal nur fünf bis sechs Leute, wobei natürlich die Weiber wieder obenan stehen, über die man nicht vorwärts oder hinauskommt. Wenige abgeschmackte Salonabende genügen, um ein anstrebendes Talent entweder zu verhimmeln, oder das Verdammungsurteil über es auszusprechen. Menschen, denen sonst nie etwas einfällt, können sofort eine persona grata der Gesellschaft werden, wenn sie nur zur richtigen Zeit ein bekanntes, unbequemes Talent zu verleumden verstehen. Mit Blitzesschnelle verbreitet sich dann das Bonmot irgend einer alten, intriguanten Koquette und das fadenscheinige, urteilslose Publikum tratscht es nach.

Ich könnte hunderte von Beispielen und Namen nennen . . .

Gewisse Maler verdanken so ihr ganzes Sein und Renommee nicht der Sache, sondern dem Klatsche.

Von besagten Kliquen geht auch das Zeitungsgewäsch aus. Deutlich habe ich gesehen, wie oft nach dem Tode dieser oder jener Person das Reklamebrünnelein plötzlich stockt und endlich ganz ausbleibt.

Selbst große politische Ereignisse werden von diesen schwammartigen Sumpfgewächsen überwuchert.

Solche Associationen verkrapfter Dümmlinge nennt man dann — die maßgebenden Kreise. Schlägt man Einem unter ihnen auf den Kopf, dann schwärmt der ganze Wespenstock aus und Ameisen können bekanntlich ein Mammuth skeletisieren.

* * *

Bitterer noch als alle Kliquen ist das allenthalben total mangelnde Kunstverständnis von Oben herab, da nehmen dann Unterlassungssünden wahrhaft gefährlich gigantische Proportionen an und ein wirkliches Talent, wenn es nicht auf politische Abwege gerät, schreibt seinen eigenen Steckbrief.

Der deutsche Professor.

Bononia docet. In Rom kaufte ich mir, als häusliche Lare, einen überaus gelungenen Bronzeabguß des reizenden, pompejanischen Terrakottafigürchens, die „Tänzerin" genannt. Es gehört zu den lieblichsten Gestalten, die uns das Altertum überliefert hat.

In leichter Gewandung, die die jugendlichen Formen zeichnet, tanzt sie, mit gesenktem Haupte und in die Hüften gestemmtem Arme den zierlichsten Pas de deux, den man sich erdenken kann.

Erst einem deutschen archäologischen Professor war es vorbehalten, mich über die wahre Bedeutung dieses anspruchslosen Figürchens aufzuklären.

„Es ist die im Wintersturme auf eisiger Höhe des Gebirges

einherbrausende mänadische Bacchantin, oder besser, bacchantische Mänade. Im schmerzlich wild bewegten Antlitze liest man" 2c. 2c.

Goethe sagt: Zwischen Wissenschaft und Kunst befindet sich eine Kluft, die nur ein ganz glückliches Naturell überspringen kann ....

Obiges Beispiel genügt, eine Gattung zu charakterisieren und ist der Gelehrtendünkel mit Ursache, weshalb an eine deutsche Kunst nicht mehr zu denken ist.

Der Professor belehrt und der echte Künstler lernt bis zum Todtenbette.

Die Deutschen in Rom.

Das alte Ungeheuer Deutschland wirft täglich, dem Meere gleich, die wunderlichste Menagerie auf italienischen Strand.

Mit wenig Geld, von vornherein von seiner kulturhistorischen Wichtigkeit überzeugt, tritt der Deutsche, fertig mit sich, einer tausendjährigen Kulturepoche entgegen.

Den Strohhut im Winter (Italien ist ja das Land, wo die Zitronen blühen), den unvermeidlichen Plaid malerisch um die Schultern drapiert, in unmöglichen Beinkleidern, auf unrichtig modellierten Stiefeln, geht er einher — jeder Schritt auf klassischem Boden!

Alte Betschwestern, resignierte Literatinnen mit langem, ergrautem Gelocke, treiben sich in geringen Speisehäusern und obskuren Cafés herum. Als Unterrock tragen sie eine gesteppte Bettdecke, als Ueberwurf eine Fenstergardine. Sie sprechen von Raphael und den Katakomben, oder von den Katakomben und Raphael.

Angeregt von einem klassischen non so che, erwacht zuweilen im Busen eines adeligen Schnapsbrenners der Gedanke, auch für die Kunst etwas ausgeben zu wollen. Ist der Künstler gefunden, dann verlegt er sich einen Monat auf Erkundigungen. Charakter, Moralität und häusliche Verhältnisse (z. B. wie viele Hemden der Betreffende führt) werden reiflich erwogen. Endlich eines Morgens geht er aus, beschleicht drei- bis viermal die Wohnung seines Opfers, betrachtet sie genau von außen und kehrt wieder

nach Hause zurück. Nach etwa acht, auch zehn Tagen (je nachdem die Katakomben geöffnet oder geschlossen sind), ermannt er sich, betritt das Haus und findet — einen einfachen, gebildeten, natürlichen Menschen darin. Jetzt bestellt er und für 500 fl. hat er sich dann den Künstler auf Lebzeiten verpflichtet. Seine Enkel werden davon sprechen, daß ihr Großvater anno so und so viel ein Bild in Rom gekauft hat.

Dies ist kein Zerrbild, sondern der durchschnittliche Typus und somit die bittere Wahrheit; denn „mit Anmut" Bilder zu kaufen und anständig zu bezahlen, ist auch eine Kunst. Die Taktlosigkeit ist unser noch barbarisches Ueberbleibsel, während selbst der italienische Bauer, als alter Kulturmensch, stets Form und Anstand zu wahren weiß. —

Tritt endlich der Winter ein, so wird der Germane, um Holz zu sparen, Mitglied des deutschen Künstlervereines. Dort lauert eine hungrige Schar Veduten- und Pomeranzenmaler auf ihn. Um den letzten Groschen (aus ihm) herauszulocken, werden Faschingsscherze und Sonstiges arrangiert.

Der Deutsche fühlt sich dort als geeinigter Nationalmensch, trinkt Brüderschaft mit seinem Tischnachbarn, der zufällig Spediteur ist. —

Von einer Tagestour aus Veji zurückgekehrt, traten etwa fünf nicht mehr junge Leute (jetzt sämtlich in Deutschland angestellte Professoren), in etwas dubiösem Zustande, die Hüte mit Kränzen umwunden, bei einem der feineren Restaurants ein, und begannen eine überaus lärmende Konversation. Um nicht gesehen zu werden, drückte ich mich in eine Ecke. „Dovrebbero essere mezzo matti" sagte ein Italiener leise zu mir.

Aehnliche Beispiele, lautes Schreien, vieles Trinken, immer Herunterhandeln, kann man täglich jahraus und ein beobachten. Daher schreibt sich auch von seiten der Italiener der Mangel an jeder Sympathie.

Bewunderungswürdig ist die Duldsamkeit, der Gleichmut, mit dem das italienische Volk auf solche Karikaturen blickt.

Die Theaterempfindung.

Die maßlose Vorliebe für das Theater, das Vermögen, Gutes und das Schlechteste zugleich verdauen zu können, haben ein tiefes und starkes Empfinden der Wahrheit und Natur in den Grundfesten erschüttert. Jede gesetzliche Schranke in der Kunst ist durchbrochen und der Schlamm der Alltagsmenschen überflutet das poetische Gebiet. Hie und da noch steht eine Blume, allein sie muß sich täglich wegen ihres Daseins entschuldigen.

Niemals wurde mehr von Kunst gesprochen und niemals weniger empfunden, als heutzutage.

Starken und treuen Seelen geht man als unbequem aus dem Wege und die Geschmacksepidemien brechen sonderbarerweise gleichzeitig in verschiedenen Weltteilen aus.

Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt.

Aus dem Kapitel „Rom“.

— Der lange römische Aufenthalt ist eine Zeit fortwährenden passiven Widerstandes gegen moderne Oberflächlichkeit und Existenzsorgen zu nennen. Zwei Feinde, von denen einer stark genug ist, eine Künstlerseele zu entmutigen. Von der Heimat geächtet und verkannt, kann ich das Rätsel des Nichtverkommens nur in meinem starken und unbeugsamen Naturell gelöst finden, oder besser, die Rasse hat mich gerettet und — die Kunst.

Sollt ich all die Stunden stiller Schöpfungsfreuden schildern, reichte ein Buch nicht aus.

Was ich konnte und was ich zu lernen hatte, wußte ich genau und demgemäß habe ich zum Erschöpfen einer Sache unendliche Studien für notwendig erachtet. Daß mir bei Bildern, wie

die Iphigenien und die Putten eine einzige Seite der Auffassung nicht erschöpfend dünkte, ist der Grund, warum viele, anscheinend sich ähnelnde Werke periodenweise entstunden, die doch, jedes für sich betrachtet, ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellen.

Von dieser Strenge datiert sich auch die Erscheinung, daß an den besten meiner Bilder nicht ein Jota zu ändern ist, und die meisten den Gegenstand erschöpfen, während beim modernen Maler gewöhnlich alles ebensogut anders sein könnte. — So bin ich immer typisch und aller und jeder Konvention ferne geblieben.

— Meine anfängliche Formlosigkeit erfüllte mich mit Entsetzen; unermüdliche Mache, bei strengster Beobachtung, haben es dahin gebracht, daß ich jetzt stecknadelgroße Mängel auf den ersten Blick ersehe. Eine genialisierende Eitelkeit habe ich nie besessen, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt. Alle meine Werke sind aus irgend einer seelischen Veranlassung und nie aus Büchern entstanden. Das Ausgabebedürfnis war so stark, daß immer erst die Gestalten da waren, ehe ich den richtigen Namen fand.

Auch beim Symposion war die bacchische Gruppe des Alcibiades lange schon vorhanden, und erst beim Suchen eines ihr entsprechenden Gegengewichtes fiel mir in plötzlicher Eingebung das Gastmahl des Platon ein. Das im Bilde von hinten hereinfallende Licht bringt alles in Halbschatten und gibt der Sache den nächtlichen strengen Eindruck [1]). Demnach ist das Bild echt malerischen und künstlerischen Ursprungs, und diese Eigenschaften mußte nur die Hoheit des Stoffes in das richtige, nichts überschreitende Maß eindämmen. Bei den Titanen war wieder der lachende Poseidon die Figur, die mir vorschwebte und an sie reihte sich dann unmittelbar die übrige Komposition rhythmisch an.

Gewisse Haltungen und Bewegungen habe ich jahrelang mit mir herumgetragen, ehe sie Verwertung fanden.

Man pflegt mich einen Idealisten zu nennen, und doch hat vielleicht kein jetzt Lebender so viel und stets nach der Natur gearbeitet. Eine schablonenhafte Handschrift (Schönschreiberei) in

[1]) Das Publikum im 19. Jahrhundert steht auf dem Standpunkt der Chinesen, die nur das Licht begreifen.

der Kunst sich angewöhnen, mit der man alles schreibt und nichts sagt, war mir frühe schon ein Greuel. Die Schreibseligkeit in der Kunst habe ich nur in der ersten Jugend getrieben; alsdann, nachdem ich die Macht der natürlichen Erscheinung erkannt hatte, war ich mir auch sofort bewußt, daß ich mehr als Andere zu studieren habe, um der Natur gegenüber den heiligen Respekt zu bewahren und zugleich mich a forza di lavoro zur Gedankenfreiheit aufzuschwingen.

Noch heute haben meine Skizzen nur halben Wert, und erst wenn ich bei Anschauung der Natur das Richtige erkannt, kommt der eigentliche Geist hinein.

Den Genuß des leichten Erfassens möchte ich so vielen gönnen, die ihr ganzes Leben lang sich nur immer selbst geben. Mit einem Wort, der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, frei ins Große gehen zu können. Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen. Der sogenannte Realist bleibt immer im Detail stecken. Realismus in der Kunst ist die leichteste Kunstart und kennzeichnet stets den Verfall. Wenn die Kunst bloß das Leben kopiert, so brauchen wir sie nicht.

Die positive Richtigkeit einer Sache hat mir im Leben mehr Freude bereitet, als alles falsche Genialisieren.

Wir leben im Jahrhundert der Kunstschwätzer. Einige derselben haben beliebt, mich vorzugsweise als deutschen Künstler hinzustellen. Ich protestiere feierlichst gegen diese Lüge. Was ich geworden, habe ich zunächst den modernen Franzosen von achtundvierzig, dem alten und jungen Italien und mir selbst zu verdanken. Den Deutschen bleibt das Verdienst, mich zeitlebens angefeindet und immer schlecht bezahlt zu haben.

In Deutschland wäre ich als Künstler verkommen. Die Rohheit des Volkes, das sich in Kneipen herumtreibt, die Halbbildung und prätentiöse Vortrefflichkeit der sogenannten gebildeten Stände, das bocksbeinige Gelehrtentum nebst übertriebener Schulbildung, der vollkommenste Unverstand in den höchsten Kreisen hat mir das Vaterland verleidet.

— Jahrelang, jahrzehntelang haben meine großen Bilder gerollt in Lagerhäusern oder sonstigen Spelunken gelegen, während die germanischen Galerien sich mit schlechter Ware bevölkerten. Für mich hatte man weder Augen noch Geld.

— Man muß in Deutschland um Entschuldigung bitten, wenn man etwas Gutes macht.

Ein ärmlicher schwächlicher Geist geht durch die Welt, die Leute sind einer starken Empfindung nicht mehr gewachsen, sie sprechen von überwundenen Standpunkten und haben nie gekämpft.

— Im ersten Jahrzehnt meines römischen Aufenthalts durfte der Maler beileibe nicht malen; Geist, Geist war die Parole. — Man hatte kaum Zeit, einen Kopf oder eine Hand malen zu lernen, da es ja viel geistvoller war, es nicht zu können.

Mich schalt man damals einen Koloristen.

Wie immer im Leben folgte diesem unsinnigen Treiben die Reaktion auf dem Fuße und man stürzte sich kopfüber in den dekorativen Farbentopf.

— Schlecht erging mir's, als ich endlich, diesen Fortschrittskultus nicht ahnend, nach manchen Jahren das der Welt vorlegte, was im Stillen in mir zur Vollendung gereift war. Ich paßte freilich in keine der konventionellen Schubladen.

Da die Größe der Auffassung kaum zu verkennen war, so wurde ich als Feind angesehen und behandelt.

Nachdem man mich nicht umbringen konnte, vergönnte man mir einen Ofenwinkel auf dem deutschen Parnaß.

Jetzt hoffe ich, daß dieser neuen Periode wieder die notwendige Reaktion folgen wird und ich dieses herzerfreuende Ereignis vielleicht noch erleben werde.

Einigemale hatte ich Gelegenheit, Bilder von mir auf Ausstellungen zu sehen; sie machten mir ungefähr den Eindruck, wie wenn anständige Leute sich durch einen Zufall in ordinärer Gesellschaft befinden.

* * *

— Rom, dieser begnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich so viel zu danken, es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geblieben und immer, wenn mein Denkvermögen

in Deutschland brach gelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten und eine Welt von Bildern stieg in mir auf.

Dort auch wich mein leicht erregbares Wesen einer angeregten Ruhe, die mich fortan selbst in Gefahren nicht verlassen hat.

Denjenigen aber, die mein häufiges Alleinsein beunruhigte, kann ich die Versicherung geben, daß ich mich nie im Leben langweilte, mit Ausnahme, wenn ich in schlechter Gesellschaft war.

Aus dem Kapitel „Wien“.

— Durch den übertriebenen (Kunst-)Industriekultus wird alles arabeskenhaft, und in der Ausschreitung zur Phrase und Schablone.

Das dekorative Element darf nie eine feinere und edlere Kunst überwuchern.

Bei den Alten erstarkte die große Kunst am Götterkultus; aus abstrakt religiösen Typen wurden menschlichere Formen entwickelt und mit der Zeit dem häuslichen Kultus oder der sogenannten Kleinkunst zugänglich gemacht. Hier will man umgekehrt verfahren; man plündert und kopiert eine tausendjährig alte Kunst- und Industrieperiode gewissenhaft im Kleinen und glaubt durch Hebung eines allgemeinen Geschmackes allmählich zur menschlich monumentalen Kunst hinaufklettern zu können.

— Nicht will ich leugnen, daß es besser sei, sich im Kleinen zu vervollkommnen, wenn man im Großen nichts zu leisten vermag, allein dann soll man bescheiden von Industrie und nicht immer von Kunst sprechen. Lebensgroße, dekorativ arabeskenhaft konventionelle Gestalten sind keine monumentale Kunst; die muß unmittelbar aus der Natur und großen Auffassung derselben hervorgehen.

Aus Mangel an Potenz datiert sich dieses illustrative Element. Stets nur Gestalten, die man schon anderwärts gesehen, keine freie Schöpfung, keinen Flügelschlag der Poesie. Abstrakte Konvention mit dürftigem Naturstudium sind die Folge für diejenigen, die glauben, alles mit Mischen und Kopieren abtun zu können.

Und wenn ich alle etrurischen Vasentöpfe bestehle und verwerte, bin ich noch lange kein lebensfähiger Bahnbrecher der Neuzeit.

„Rom".

(Letzter Aufenthalt 1877.)

Gottlob, ich stehe nach häßlichen Kämpfen wieder auf meinem Boden, ein zweiter Antäus. Der erste hatte wenigstens einen Herkules, der ihn erwürgte, mich wollte die enge deutsche Vortrefflichkeit ersticken.

— Sollte wer mich Mangels an Patriotismus bezichtigen, so stelle ich die Frage:

Wer dient seinem Vaterlande besser, der, der den Mut hat, die Wahrheit zu sagen, oder der, der die augenfälligsten Gebrechen mit patriotischer Lüge übertüncht?

Viel heiter Belehrendes habe ich dem Vaterlande in meiner Kunst gegeben und Gott soll meine Seele ungnädig behandeln, wenn ich auch nur die Hälfte dessen, was gesagt werden wird und muß, hier niedergeschrieben habe. —

Ueber den Makartismus [1]).

Pathologische Erscheinung der Neuzeit.

Pechts Artikel ist keine künstlerisch kritische Belehrung, sondern eine oberflächliche, herumtastende Dilettantenarbeit [2]).

Das Saloppo Makartscher Weiber liegt nicht sowohl in den konventionellen und frivolen Bewegungen und den geschminkten Augenbrauen, als insbesondere in der gänzlichen Unkenntnis der menschlichen Form und Seele.

[1]) In der Neuen freien Presse vom 3. Mai 1891 mit Aenderungen und Kürzungen abgedruckt.

[2]) Fr. Pecht hatte in einem Aufsatz Makart mit Rubens und Paul Veronese zusammengestellt.

Bei respektvoller Durchbildung, bei tiefem Eingehen, d. i. Studium der menschlichen Natur, verliert sich sofort das Maskenhafte, Wesen- und Seelenlose eines ersten Entwurfes, und die volle Logik und Strenge der Schöpfung adelt selbst den frivolsten Ausdruck. Wer das nicht begreift, der lasse sich in die Realschule aufnehmen.

Ein Zeichen unseres niedrigen Bildungsstandes ist es ferner, daß heutzutage niemand mehr den Unterschied zu kennen scheint, der zwischen Kolorit und Illumination zu machen ist.

Kolorit ist das konzentrierte, potenzierte Spiegelbild der uns umgebenden Dinge, die in der Schöpfung zerstreut liegen: ihr verklärter Abglanz in einer poetischen Seele. Es basiert stets auf dem innersten Naturgefühl. Nur Blumen, wie sie der liebe Gott geschaffen, lassen sich zu einem genußreichen Kranze winden.

Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erzielen.

Große Leinwanden mosaikartig zu bemalen, ist von guter Kunst aber ungefähr so weit entfernt, wie ein Freudenmädchen von einer anständigen Frau.

Wer in Prunkteppiche eingewickelte Schemen ohne Form und Knochen und ohne Seele für große Kunst hält, der gehe nach Italien und besehe sich dort die Originale, sie sind alle vom tiefsten Respekte vor der Natur beseelt, und Makart hat sie nicht einmal richtig bestohlen.

Erscheinungen seiner Art hat es zu allen Zeiten gegeben, sie sind das Kennzeichen einer rapiden Dekadenz, zu der auch die meisten übrigen Herren redlich beitragen, indem sie alle Gottesschöpfung durch die photographische Maschine betrachten.

Der unsinnige Accessoirkultus unserer Epoche bildet nur das notwendige Gegengewicht zu der Unkenntnis menschlicher Form und Seele. Wo die Gedanken fehlen, tut manchmal ein richtig applizierter Pot de chambre Wunder; er gefällt auch, weil jedermann bereits seine persönliche Bekanntschaft gemacht hat.

Würde sich Makart heute die Mühe nehmen, nur eine seiner Gestalten durchkneten zu wollen, sofort würde sein koloristisches

Kartenhaus zusammenstürzen, und beschämt durch seine Impotenz, würde er das lebende Modell nach Hause schicken.

Es erkundigte sich einmal jemand nach der Figurengröße eines Bildes von P . . . . .: „Wenn Leute in den Kleidern steckten, wären sie lebensgroß", war die Antwort, die für alles bereits Gesagte endgültig ist.

Der Künstler suche zuerst der menschlichen Erscheinung nach allen Seiten hin gerecht zu werden; endlich, bei mäßigem Schneidertalent, denke er auch manchmal an eine etwaige Bekleidung.

Wer mit dem Schneider anfängt, bleibt gewöhnlich beim Metier, besonders wenn es rentabel ist.

Ein bekannter, liebenswürdiger Dilettant schwärmt gedruckt von den Prachtleibern der Makartschen Frauen — möchte er nur genötigt sein, eine derselben zu heiraten, er würde sicherlich von allem Enthusiasmus geheilt werden.

Große Wander- und Staffeleibilder zu malen, fiel einem Tiepolo, dessen Schatten Herr Makart gepachtet zu haben scheint, nie ein. Nur, wenn die Aufgabe, eine Architektur monumental (farbig) zu verklären, an ihn herantritt, unterzieht er sich mit der Grazie und Leichtigkeit des Cinquecento, dessen Erbe er ist, des ihm gewordenen Auftrages. Was bei Makart mühselig gequält erscheint, schreibt Tiepolo mit farbenseligem Pinsel an die Wand. Meister aller Skurzi, flatternden Gewandung, mit drei Lokaltönen vollendeter Anmut der Kopf- und Handbewegungen.

Man sehe das Treppenhaus des Würzburger Schlosses, von Venedig nicht zu sprechen, man findet dann zur Ueberraschung lauter Makartische Motive, bis zum Sonnenschirm herab. Warum sollte die Cornaro nicht auch schon einem Tintoretto, Veronese und Tiepolo Modell gesessen haben?

Aber die Arbeiten dieser, auch die der modernen guten Franzosen zeigen alle pastos nach der Form gelegte Pinselführung. Getuschte Körper, auch wenn sie weiß untermalt sind, halten nicht. —

Makart malt für das Militär und unbefriedigte Weiber.

„Hummersalatartige Farben sind noch lange kein Kolorit", würde Correggio sagen, und Raphael würde ausrufen: „Psyche, wo bist Du?"

Kein Billroth wäre imstande, die Knochenbrüche zu heilen.
In Bologna gehe man von der hl. Cäcilia drei Stufen hinauf zu Guido (Renis) Grablegung und man wird verstehen, was und wie wir es meinen. Man sehe sich den Triumph der Venezia von Veronese recht an. Man vergegenwärtige sich das Abendmahl des Lionardo.

* * *

Für angehende Talente, in welchen der Keim zukünftiger, wirklicher Größe vielleicht schlummert, ist Makarts Virtuosentum geradezu Gift; sie erschrecken vor dem weiten Weg und zwingen sich zu rascher Produktivität, indem sie gewahr werden, mit wie geringen Mitteln ein Erfolg heutzutage zu erzielen ist.

Wenn der Bau auf soliden Fundamenten dasteht, ist es eine Leichtigkeit, die Fassade mit Arabesken und Dekoratiönchen zu behängen. Nur im gründlichen Studium nach der Natur ist ewiger Fortschritt denkbar. Im entgegengesetzten Falle ist man auf Ueberbietung seiner selbst angewiesen und endigt in steter Wiederholung dessen, was man schon längst ausgesprochen hat.

„Makart hat Veronese übertroffen!“ so hört man in Wien allenthalben krähen. Wer dieses sagen kann, hat Veronese nie gesehen oder nicht verstanden. Makart verhält sich zu Veronese wie der Bediente zu seinem Herrn, dessen Allüren er sich durch jahrelange Gewohnheit angeeignet hat und der in Abwesenheit des Meisters wohl Ungebildeten gegenüber für kurze Zeit den Herren, so lange derselbe etwa verreist ist, spielen kann.

Eine Parallele allerdings ist vorhanden, insofern Makart den Veronese nach allen Richtungen bestohlen hat, und wo Veronese nicht mehr ausreichte, da tat Tiepolo vortreffliche Dienste.

Die brutale Aufdringlichkeit der (Makartschen) Farbe finden wir freilich bei Veronese nicht; er ist bescheiden wie ein echter Kavalier und hat nie das Air eines Parvenü. Seine Gestalten sind mit einer Sicherheit, Beweglichkeit und Anmut gezeichnet, die Vertrauen einflößt, und seine Farbe ist immer im Rapport mit der Natur, sei es, daß seine Gestalten sich in geschlossenen Räumen oder in freier Luft bewegen. Seine kühnen Ver-

kürzungen zeigen stets die vollkommenste Kenntnis des menschlichen Organismus.

Bei Piloty seine Laufbahn zu beginnen (wie Makart), hat er allerdings nicht das Glück gehabt, und kein Herr Pecht hat für ihn in die durchlöcherte patriotische Posaune gestoßen. Doch ging einem Veronese ein Palma voraus, auch konnte er mit einem Tizian Arm in Arm spazieren gehen und soll, wie die Fama sagt, auch nebenbei manchmal einen Raphael angesehen haben.

Der mächtige Einfluß Michel Angelos ist bei Tintoretto evident, während Veronese sich mehr Raphaelscher Anmut nähert.

Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf Veroneses aus dem Bilde heraus und man wird staunen über die eminente Formenkenntnis und seelenvolle Schönheit, die aus ihm spricht. Es sind nie Loretten, sondern Weiber im besten Sinne.

Ich kenne keinen Maler, dem es vergönnt gewesen ist, so aus nächster Umgebung den Extrakt zum Typus seiner Zeit zu gestalten, wie Veronese.

Man nenne heute noch nur den Namen „Venedig“; sofort bevölkert sich die Phantasie mit Veronesischen Gebilden, so wie wir alle beim Namen „Apoll“ sofort an den des Belvedere denken müssen.

Veronese ist nicht im Treibhaus gewachsen, sondern in feuchtfrischer Meeresluft, umgeben von Marmorpalästen und malerischen Menschen, gekleidet in Brokat oder Lumpen. Er hatte nicht nötig, seine Schränke mit Karnevalsstoffen zu füllen, sondern er konnte den ersten besten Passanten aufgreifen und malerisch verwerten. Darum wird ein archäologisches Kostümmalen stets unter dem Eindruck des *Gemachten* leiden, während *das rein Menschliche* noch heute das wahre, unerschöpfliche Feld für die Kunst der Neuzeit bleiben wird. (Man sehe Goethe.) Auch ist uns bei fortgeschrittener Erfahrung (nicht Bildung) vergönnt, angedeutete Motive hervorzuholen und zu vertiefen.

Ein gut gemaltes modernes Porträt ist hundertmal mehr ein Historienbild *unserer Epoche*, als tausend noch so große Kostümaufzüge, an die doch niemand mehr glauben kann.

Nach heutiger Begriffseinfalt wäre der der größte Maler,

der sich am meisten Zeuge anschaffen kann; von Ritterrüstungen und Schränken nicht zu sprechen.

Uns speziell ist Gottes Natur stets lehrreicher gewesen, als die schönste Trödelbude.

Das Aufkaufen veralteter Pot de chambres ist zur wahren Epidemie geworden. Man betrachtet stets das Gefäß und nie den Menschen, der allenfalls das Unglück hat, darauf sitzen zu sollen.

Die ganze Pilotyschule ist die brutale Vernichtung alles Ideellen im großen Sinne; ein Aufgehen in theatralischer Sentimentalität und romantischem Materialismus. Der Triumph der Gliederpuppe.

Das wahnsinnige Theaterlaufen hat diesen pappendeckelnen Kultus heraufbeschworen und wir müßten, um neu zu gestalten, auf grenzenlosem Schutte bei Holbein beginnen.

Bescheidenheit in der Kunst muß die Parole werden. Man verweile nicht bei der Anbetung des goldenen Kalbes, Publikum genannt, sondern bemühe sich etwas höher den Berg hinaufzusteigen, man findet dort sicher eine reinere und kräftigere Luft, und sei es bloß zur besseren Verdauung des Wahnsinns oder der Dummheit der jetzigen Generation.

Die Pilotyschule ist eine mißverstandene Kopie der modernen Franzosen.

Hat Makart eine einzige Gestalt geschaffen, mit der man im Leben umgehen möchte? Sind es nicht lauter konventionelle Pariser Tapetenfiguren zweideutigen Rufes?

Ist das ein Kunstwerk, dessen Anlage wir beim geringsten eingehenden Studium der Natur sofort zerstören müssen?

Sollte die Technik nicht bloß die Sprache des inneren Gehaltes sein?

Vereinfacht sich die Technik nicht bei jedem Fortschritt eines wahrhaft großen Meisters; sucht er nicht auf der Sonnenhöhe seines Lebens den kürzesten, einfachsten Ausdruck seines Denkens?

Ist die Kunst dazu da, durch Technik zu verblüffen, oder soll sie das veredelte Spiegelbild des Lebens sein, ein Kultus, der die Seele über den Dreck erhebt?

„Weh Jedem, der vermessen und verblendet,
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt!
Zum Himmel trägt sie den gesunden Geist.
Doch wenn uns Gott nicht seine Gnade sendet,
Kann's unserm schwachen Auge nie gelingen,
Vom Sterblichen zu Göttlichem zu bringen."

(Michel Angelo.)

Was hat Florenz groß gemacht? Gewiß nicht die bloße Palette.

Es existiert kein einziges Bild eines alten Meisters, in welchem die bei Makart so verstimmende Absicht zu gefallen, herauszulesen wäre; sondern alle Werke tragen den Stempel inneren Seelenlebens, das in diesem oder jenem Vorwurf zutage kommt.

Unter den alten Venezianern ist Tizian der im besten Sinne des Wortes uns nächstgelegene Künstler. Während die Werke eines Gian Bellin, Palma, eines Veronese noch stets ein direkter Abglanz der sie umgebenden Außenwelt sind, wird bei Tizian das eigene Innere der mächtigste Faktor seines Schaffens und in diesem Sinne ist er der moderne Künstler κατ' ἐξοχήν.

Trotz Beibehaltung der von außen herein beobachteten Feinheiten, z. B. seiner Kopfwendungen und Handbewegungen, gestalten sich seine großen Werke, wie Pietro Martire, zu symphonischer Größe, seine Assunta zum Hymnus des Erdentrückten, trotz aller sinnlichen Glut der Farbe.

In Meisterschaft der Palette überbietet ihn bisweilen Tintoretto, an Seele nie. Wäre Giorgione ein hohes Alter vergönnt gewesen, er würde vielleicht auf ähnliche Höhen gestiegen sein. Sein Orgelspieler im Pitti, seine Nymphen im Louvre sind ganz von innen heraus auf die Leinwand geschrieben, welcher Prozeß aber die geistreichste Technik, oder besser gesagt, Vortragsweise nicht ausschließt.

Alles dieses diene nur zum Beweise, daß ein großer Kolorist nicht nur Seele haben kann, sondern eine solche haben muß.

Wir sind im entgegengesetzten Falle beim Virtuosentum angelangt, von dessen kurzer Dauer uns die Geschichte hinreichend belehrt.

Daß der höchsten Vollendung in der Kunst eine vielleicht Jahrhunderte lange, mehr handwerksmäßige Technik vorausgehen muß, lehrt uns die Geschichte gleichfalls; aber daß die Technik die höchste Stufe in der Kunst bildet, das steht nirgends geschrieben. Im Gegenteil, je größer die Kunst, desto weniger fragt man sich, wie das Kunstwerk gemacht ist; im seelenvollen vollendeten Eindruck des Ganzen verschwindet die Technik. Beweise: Madonna di San Sisto, Dresden; di Foligno, Vatikan; del Impannata, Pitti; Holbeins Frau und Kinder, Basel; Zinsgroschen Tizians, Dresden; Abendmahl, Mailand; die Venezia, Dogenpalast; Magdalena, Parma; Schöpfung Adams, Sistina; Leo X., Pitti; Philipp IV., Velazquez, Frankfurt rc. rc.

Wir möchten nicht mißverstanden werden, als wäre die Technik, die Sprache der Malerei, nicht das erste Studium und Erfordernis sowohl des angehenden, als des vollendeten Künstlers, aber sie soll stets nur das Mittel zum Zweck sein, nie Selbstzweck werden.

* * *

Durch den schwatzseligen Dilettantismus und die grenzenlose Begriffsverwirrung unserer Epoche genötigt, haben wir den Unterschied zwischen Kolorit und Illumination erläutern müssen. Es bleiben uns nun noch einige Kapitalfragen zu beantworten übrig: Erstens was Historienmalerei, zweitens was Genremalerei sei, und sodann gilt es die Kluft zu beleuchten, welche sich zwischen Monumental- und Dekorationsmalerei befindet.

Der übliche Vergleich der Historienmalerei mit der dramatischen Kunst und der Genremalerei mit der Novellistik ist unbrauchbar, weil in der Dichtkunst Dinge auszusprechen erlaubt ist, die die festen Grenzen der Malerei absolut überschreiten. Wenn der Dichter malt und der Maler dichtet, so betreten beide nur einen kleinen Teil des Gebietes, über das sie zu herrschen berufen sind; oder vielmehr, sie sprechen nur das aus, was sich von jedem anständigen Maler und Dichter nebenbei von selbst versteht.

Die Historienmalerei, gleichviel, in welcher Größe sie auftritt, dokumentiert sich stets in der totalen Erschöpfung ihrer Darstellung. Sie darf nie episodisch schaffen, sondern ihre Gestaltungen

müssen bei aller Individualität immer der Typus einer ganzen Gattung sein. Daher die eminente Vorsicht in Benützung des lebenden Modelles, das stets nur im Zusammenhang mit dem großen Ganzen benützt werden darf.

Die echte Historie kann nie zu einem archäologischen Zeit- oder Sittengemälde herabsteigen, sondern sie muß in erster Linie das Sittlich-Große, Menschliche festhalten, gleichviel, in welchem Kostüme sie sich zu bewegen hat.

Ein geistvolles Porträt, z. B. eines großen Gelehrten der Gegenwart in modernster Kleidung, kann demnach ein Historienbild par éminence sein.

Aus Mangel an Bildung hat uns nun die Pilotyschule durch ein halbes Lustrum lebensgroße theatralische Genrebilder unter der Firma „Historie“ eingeschwärzt, und das dumme Publikum steht heute noch da und gafft.

Der Genremaler kann x-beliebige drollige und tragische Menschen abkonterfeien und, wenn er das Glück hat, noch dazu einen sensationellen, novellistischen Hintergrund zu finden, hat er allen Anforderungen genügt.

Die Historie belehrt, das Genre amüsiert.

Wenn ich den schönsten Münchener Sackträger in die Tunika stecke und lasse ihn Cäsar ermorden, so habe ich noch lange keinen Brutus geschaffen.

Man erkennt sofort den geborenen Historienmaler allein schon in der Wahl seines Gegenstandes, während der andere bei noch so großen Leinwanddimensionen immer der Kleinmaler bleiben wird.

Nach dem Gesagten liegt der Unterschied zwischen Monumental- und Dekorationsmalerei auf der Hand.

Auch hier tut die Größe der Bildfläche nichts zur Sache, sondern typische Größe der Form und Gestaltung, Silhouette und Linie, gleichviel ob farbig, oder grau und grau, ist hier allein maßgebend.

Raphaels kaum ein Quadratschuh großer Ezechiel ist gewiß monumental im besten Sinne des Wortes, während Le Bruns große Zeremonien- und Schlachtenbilder stets bloß Dekorationen bleiben werden.

Eine kleine Handzeichnung Michel Angelos ist zehnmal monumentaler als siebzig überlebensgroße Wallensteine Pilotys.

Rubens, in den kleinsten Kindergruppen, kann in jedweder Architektur stehen, in Form, Linie und Farbe.

Die verachteten Zopfmaler haben alle noch die monumentale Schulung und Fühlung im großen ganzen, bei aller Geschmacklosigkeit des Details.

Piloty und Makart werden ewig nur große Dekorationsstaffeleibilder malen, weil ihnen die absolut nötige Bildung abgeht, die ihnen gesagt haben würde, daß nur eminentes Studium zur richtigen Pforte führt.

Wenn ich ein schönes Mädchen porträtartig male, mit Schmetterlingsflügeln an den Schultern, so habe ich ein Genrebild gemalt, wenngleich ich es Psyche taufe; kann ich mich aber über das Modell hinaus zu einer typischen Gestaltung, zum Beseelten erheben, so habe ich als Historienmaler geschaffen.

Dramatisch ist ein Don Quixote, ein Falstaff, eine Dorothea, weil sie eine Gattung repräsentieren.

Mehr über dieses leidige Kapitel zu sagen, ist überflüssig.

Die Abwehr alles Großen und Wahrhaftigen in der Kunst in Deutschland.

Wenn die Deutschen doch einmal das ewige, unglückselige Illustrieren lassen wollten.

Billig und schlecht, die alte Pfennigrechnerei.

Kunstgeschmack und Illustrationen erlernen zu wollen, ist dasselbe, wie wenn einer seine Bildung aus der Leihbibliothek holt.

Dieses Kapitel braucht keine weitere Erläuterung.

Die Originalitätssucht aus Mangel an Schule.

„Das Werk mag viele Fehler haben, aber Eines muß man ihm lassen — originell ist es.“ So sprechen gewisse Leute und nehmen eine Prise Tabak.

Was ist originell?

Alles und jedes in der Welt war schon einmal da und leider immer besser.

Aphorismen.

Die Mittelmäßigkeit wiegt immer richtig, nur ist ihre Wage falsch.

Wenn jemand von göttlicher Vorsehung spricht, so muß man den Umgang abbrechen, denn er ist entweder ein Dummkopf oder ein Heuchler.

Gibt dir jemand einen sogenannten guten Rat, so tue gerade das Gegenteil, es wird stets das Richtige sein.

Allen als gemütlich bekannten Menschen gehe sorgsam aus dem Weg.

Der Deutsche, gehe er auf dem Kothurn oder in Pantoffeln, hat immer einen Anflug von Lächerlichkeit.

Um ein guter Maler zu sein, braucht es vier Dinge: Weiches Herz, feines Auge, leichte Hand und immer frisch gewaschene Pinsel.

Ein wirklicher Künstler kennt keinen Standesunterschied.

Völker, die sich nicht selbst regieren können, haben Monarchen.

Wenn dich einer auf die linke Backe schlägt, so haue ihm eine auf die rechte.

Die flachbusige Germania hat mich stets mit scheelen Augen angesehen, deshalb habe ich mich beizeiten an die vernünftigere Minerva gehalten.

Der größte Staatsmann ist derjenige, der der humanste ist.

Das 19. Jahrhundert ist der Triumph der Mittelmäßigkeit.

Religion, gleichviel, in welcher ungeschickten Form sie auftritt, bleibt immer der Ausdruck des ideellen Bedürfnisses der Menschen.

In den Fällen, wo ein rasches Eingreifen der Gottheit tausendfältiges Elend verhindern könnte, versteckt sie sich immer und ist nirgends zu finden, und da, wo der Mensch nach unsagbaren Kämpfen sich selbst geholfen hat, da sagen die Leute: „Das kommt von Gott."

„Der Teufel hole die ärztliche Praxis in Italien", sagte in Rom zu mir ein Schweizer. „Stirbt der Patient, so sagen sie, ich hätte ihn umgebracht, bringe ich ihn durch, so war's die Madonna."

Ich finde, daß es doch zuweilen besser ist, die Fehler zu übersehen, als das Gute.

Mäkeln und Tadeln ist bei vielen der Trost für ungenügendes Verständnis.

Alles, was wahr ist, ist gut; bei tieferer Betrachtung auch schön.

Das Wahre ist immer schlicht, einfach, haarscharf; es verträgt kein aufgebauschtes Gewand.

Das feinste Pathos liegt in der Einfachheit.

Unsere Zeit gestattet alles, aber sie fordert nichts in der Kunst.

Nebenbei und unter uns gesagt, halte ich Deutschland für stark genug, sieben Raphaele umzubringen.

Es gibt keinen namhaften antiken Künstler, der nicht mit Vorliebe Zentauren- und Amazonenkämpfe dargestellt hätte, von Rubens nicht zu sprechen.

Illustrationen für die Gartenlaube, in Lebensgröße, nimmt man bei uns für historische Bilder, und die patriotische Gesinnung adelt den Mangel an Talent.

Reichsgröße bedeutet noch lange nicht Größe in der Kunst. Zu allen, auch den schlechtesten Zeiten, ging alle Kunst nur von gottbegnadeten Talenten aus, seien sie Klein- oder Großstaatler.

Schlachtenbilder.

Da die Gestalten alle Röcke und Hosen anhaben, erspart der Maler die Anatomie, und wo die Phantasie aufhört, stellt sich zu gelegener Zeit ein wohlverhüllender Pulverdampf ein.

Das Vereinswesen ist die Festung der Mittelmäßigkeit.

Von dem Vereinswesen geht der Verdammungsklatsch gegen das Talent aus. Es festigt im Vaterlande die dem Aufkeimen so verderblichen Koterien, so daß man statt der deutschen Nation manchmal nur eine vereinte Vereinigung geeinigter Vereine sieht.

Es ist das Heuschreckenheer, das in Masse ein Land verwüsten kann, während ein einzelnes Exemplar das harmloseste kleine Geschöpf ist.

Ich glaube, daß das meistens gehässige Absprechen meiner Kollegen über mich nur darin zu suchen ist, daß ich nicht die Kneipen der Fachgenossen besuchte.

„Nur Erlebtes macht das wahre Kunstwerk.“ So spricht ein deutscher Kritiker.

Hat Goethe, um im „Fischer“ die Situation schildern zu können, sie zuerst erleben müssen?

Hat Leonardo dem Abendmahl beigewohnt?

Weil noch niemand Engel und Zentauren gesehen hat, deshalb kann man sie nicht malen?

Hat Mozart seine Melodien erlebt oder hat er sie von innen heraus geschaffen?

Hat Erwin von Steinbach den Straßburger Münster erlebt?

Der wahre Künstler geht sicher stets mit offenen Augen durchs Leben. So veranlassen ihn manchmal auch einzelne aufgefaßte Züge und Erscheinungen des wirklichen Lebens, sie zu benützen, sie vermittelst seines Könnens, seiner Phantasie zu ergänzen und zum Kunstwerk zu erweitern. Dies geht nebenher in jedem Künstlerleben.

Der unwiderstehliche, gottbegnadete Schöpfungsdrang aber, das ist der Grund, der einzige Hebel großen Schaffens. Feine Beobachtungsgabe ist eine sekundäre Anlage.

Wer wahrhaft Künstler ist, geht nie unter.

Märtyrer? Unsinn! Niemand braucht ein Märtyrer zu sein. Es liegt nur im Blute. Man kann auch zugrunde gehen ohne Martyrium — mit Anstand.

Die Schönheit ist unerschöpflich und nicht zu ergründen, und wenn man so alt würde wie Methusalem.

In der Kunst kommt es hauptsächlich auf den Menschen an. Talent wird vorausgesetzt.

Kein Weib hat je den Mann des Genius halber geliebt, sie kennen nur die Person und den Erfolg. Das große Ganze mit seiner Fülle an Kraft und Herzensgüte, ohne die kein Genie denkbar ist, erkennen sie nicht; wenn aber jemandem zufällig ein Knopf am Rocke fehlt, das sehen sie sofort.

Schlußwort.

Gegenwärtige Bloßstellung moderner Sünden und Albernheiten entsprang nicht aus der Seele eines galligten Wüstenpredigers, sondern aus ethischem Luftreinigungsbedürfnis.

Um richtige, begeisterte Worte zu sprechen, bedarf es erst des Abtragens fünfzigjährigen Schuttes.

Die massenhaften Halbmenschen sollen hinter ihren gesetzlichen Grenzpfahl getrieben werden, das Geschreie Unberufener muß erst verstummen, ehe ein vernünftiges Wort zur Geltung kommen kann.

Wer wie ich mit eigenen Augen gesehen hat, welche Masse an ursprünglichen, schöpferischen Talenten in den breiten, sich stets wiederholenden, phrasenhaften Gemeinplätzen und falschen Schlüssen zugrunde geht, der kann und muß die Uebelstände wenigstens beleuchten, wenn er sie auch nicht wegräumen kann.

Anhang zum zweiten Band

I—XVII.

Briefe betreffend Feuerbachs Arbeiten für die Schacksche Galerie.

(Vgl. das 13. Kapitel).

I.

München, den 10. April 1863.

Geehrte Frau Professorin!

Da mir endlich die Madonna, die mit ganz falscher Adresse versehen war und leicht in fremde Hände hätte geraten können, zugekommen ist, so eile ich, Ihnen beifolgend die Quittung über die von mir bezahlte Rechnung bei Hanfstängl, sowie ferner 552 fl. zu übersenden, womit ich meine Schuld für das Gemälde berichtigt habe.

Ihrem Herrn Sohne schreibe ich selbst nach Rom, um ihm meine Meinung über das Gemälde zu sagen. Nach dieser sind das Christuskind und die Engel von großer Schönheit. In der heiligen Jungfrau wiederholt sich abermals das Porträt jener Römerin, das Ihr Herr Sohn schon so vielfach gemalt hat und, wenn ich dies auch nicht für das vorliegende Gemälde beklagen will, so scheint es mir doch wünschenswert, daß er von jetzt an diesem Modell, welches notwendig Monotonie in seine Werke bringen müßte, für immer entsagen möge.

Mit besonderer Hochachtung

Ihr

ganz ergebener

A. F. v. Schack.

N.B. Den Empfang dieser Sendung bitte ich mir anzuzeigen.

II.

München, den 14. November 1863.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Zunächst muß ich bemerken, daß Sie wahrlich nicht nötig gehabt hätten, in Ihrem vorletzten Schreiben sich wegen Ihres Verhaltens während meiner Anwesenheit in Heidelberg zu entschuldigen. Ihre Aufregung war so natürlich und durch alles Vorangegangene so nahegelegt, und jedenfalls kann ich versichern, daß ich in dem Gefühl der aufrichtigsten Hochachtung für Ihren Charakter auch keinen Augenblick irre geworden bin.

Durch den Maler Lenbach, der in diesen Tagen nach Rom abgereist ist, habe ich an Ihren Herrn Sohn geschrieben und ihm den Auftrag gegeben, nach Vollendung der Franceska noch zwei kleinere Oelbilder für mich zu malen, nämlich „die badenden Kinder", von denen ich die Zeichnung Ihnen verdanke[1]), und „Die Nymphe, welche zwei musizierende Knaben belauscht".

Das Format, in dem ich diese Bilder wünsche, habe ich angegeben und Photographien der Zeichnungen mitgeschickt.

Da ich Sie als die Geschäftsführerin Ihres Herrn Sohnes betrachte, so erlaube ich mir, den Preis dieser Gemälde mit Ihnen festzustellen und ihn für jedes derselben auf sechshundert Gulden, zusammen auf zwölfhundert zu fixieren.

Zugleich schreibe ich an Ihren Herrn Sohn, wenn er den Plan zu einer größeren Komposition entworfen hätte und dieser meinen Beifall fände, so wäre ich geneigt, ihm auch zu dessen Ausführung den Auftrag zu geben. Es ist nämlich mein Wunsch, Ihren Herrn Sohn recht gründlich und wo möglich für immer aus den Verlegenheiten herauszureißen, welche ihn bisher auf seiner Künstlerlaufbahn gehemmt haben; denn wenn er wieder anfängt, auf eigene Hand große Bilder zu malen, die nachher unverkauft bleiben, so wird er sich, wie ich fürchte, wieder in Kalamitäten stürzen.

---

[1]) Aus Schacks Nachlaß durch Vermächtnis in Besitz der Pinakothek übergegangen.

Wie ich hoffe, soll der Name Anselm Feuerbach durch mich zu der Anerkennung gelangen, welche er verdient, deshalb darf er in meiner Sammlung nur durch Werke vertreten sein, welche seiner vollkommen würdig sind; dieses ist aber mit seiner Madonna nicht der Fall und ich stelle daher jetzt an ihn das Ansinnen, dieses Bild nochmals mit dem ursprünglichen Madonnenkopfe und in Lebensgröße für mich zu malen, worauf ich das in meinem Besitze befindliche Bild zurückgeben werde. Ich glaube dies umsomehr verlangen zu können, als Ihr Herr Sohn mit so großer Leichtigkeit arbeitet.

Die Zeichnung von „Franceska" ist sehr schön [1]) und ich kann nur wünschen, daß sie mit aller Sorgfalt ausgeführt werde.

Obgleich es noch zweifelhaft ist, ob ich diesen Winter nach Rom komme, ersuche ich Ihren Herrn Sohn doch, das Gemälde nicht früher abzuschicken, als bis er völlig damit zufrieden ist.

Hochachtungsvoll

Ihr

ganz ergebener

A. F. v. Schack.

III.

München, den 2. Juni 1864.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Ich eile, Ihnen meine Rückkunft anzuzeigen und damit die Mitteilung zu verbinden, daß ich während dieses Monats und während der ersten Hälfte des folgenden, also von jetzt bis zum 15. Juli, München wohl nicht verlassen werde.

„Die Nymphe, welche zwei singende Knaben belauscht," ist inzwischen auch angelangt und vorzüglich gelungen, ja in bezug auf das Kolorit vielleicht allen früheren Bildern vorzuziehen.

Durch Ihren Herrn Sohn werden Sie erfahren haben, daß ich in Rom war. Es hat mich sehr gefreut, ihn kennen zu lernen.

---

[1]) Jetzt ebenfalls im Besitze der Pinakothek.

Eine Zeichnung „Romeos und Juliens Abschied", die er während meiner Anwesenheit entwarf, hat so sehr meinen Beifall gehabt, daß ich ihm sogleich den Auftrag gegeben, sie in Oel für mich auszuführen, und wahrscheinlich ist er jetzt mit diesem Gemälde schon ziemlich weit vorgerückt. Auch Ideen über andere Bilder, die er später noch für mich malen könnte, haben wir schon ausgetauscht.

Beifolgend übersende ich Ihnen, da Sie einmal die Vermittlung übernommen haben, das Honorar für die „Nymphe" mit 600 fl., der ich mich hochachtungsvoll unterzeichne als Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

IV. V.

München, den 8. Juni 1864.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Indem ich Ihnen meine aufrichtige Teilnahme wegen der schweren Verluste, die Sie erlitten [1]), ausdrücke, füge ich hinzu, daß ich (wenn ich auch einen Teil des Juli und den August auswärts zubringe) doch höchst wahrscheinlich schon zu Anfang des September wieder hierher zurückkehren werde, so daß Sie Ihre Reise bis zum Herbst (eine für München besonders günstige Jahreszeit) verschieben können. Vermutlich werden Sie dann auch schon das Bild von Romeo und Julie hier finden.

Da ich es für besser halte, die bezügliche Angelegenheit nicht direkt mit Ihrem Herrn Sohne zu verhandeln, so bitte ich Sie, den anliegenden Brief, der das Ganze ins Klare bringt, an ihn nach Rom zu schicken.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

* * *

[1]) Tod des Bruders.

(Einlage.)

München, den 8. Juni 1864.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Wenn ich schon früher lebhaftes Interesse für Ihren Herrn Sohn fühlte, so ist dasselbe seit meiner persönlichen Bekanntschaft mit ihm noch gesteigert worden und ich hege den Wunsch, ihm noch ferner auf seiner Künstlerlaufbahn förderlich zu sein. Es ist daher meine Absicht, ihm noch eine Anzahl von Aufträgen zu geben. Ich werde die Gemälde, die er für mich malt, in der Art honorieren, daß sie ihm, wofern er fleißig ist, eine reichliche jährliche Einnahme liefern werden, so daß er dadurch, bei einigermaßen geregelter Lebensordnung, nicht allein sich in eine sorgenlose Lage versetzt sehen, sondern auch beträchtlich mehr einnehmen wird, als er für seine Bedürfnisse gebrauchen kann. Allein ich muß es mir durchaus vorbehalten, den Preis eines jeden Gemäldes, wenn es vollendet ist, selbst nach dem Grade der Ausführung zu bestimmen. Ich glaube, es liegt dringend im Interesse Ihres Sohnes, für den ich die allerbesten Absichten habe, sich dieser Bedingung rückhaltlos zu fügen; sollte er es nicht tun, so würde er vielleicht einmal ein einzelnes Bild teurer verkaufen können, allein im ganzen würde er sich sofort wieder in die Verlegenheiten stürzen, aus denen er erst soeben errettet ist.

Die „Nymphe“ würde, da sie besonders gut ausgeführt ist, vielleicht etwas höher bezahlt zu werden verdienen, allein diese Differenz gleicht sich wieder gegen die Madonna aus, die ich, wenn mich nicht die Lage Ihres Herrn Sohnes bestimmt hätte, gar nicht hätte annehmen können, auf keinen Fall so teuer bezahlt haben würde; auch die badenden Kinder sind, wenngleich sehr hübsch in der Komposition, nicht mit der gehörigen Sorgfalt ausgemalt.

Endlich bedinge ich mir noch aus, daß Ihr Herr Sohn die Bilder, die er künftig für mich malt, nicht für andere wiederhole.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebener

A. F. v. Schack.

VI. VII.

München den 25. Juni 1864.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Ich bitte Sie, den anliegenden Brief an Ihren Herrn Sohn zu schicken und zugleich von dessen Inhalt Kenntnis zu nehmen.

Teils um meine Zufriedenheit mit der „Nymphe" zu erkennen zu geben, teils mit Rücksicht auf die Auslagen, welche die beiden Bilder, die er jetzt für mich malt, verursachen werden, habe ich mich entschlossen, die gewünschten 200 fl. zu zahlen.

Sie werden wohl tun, wenn Sie Ihrem Sohne den Rat geben, in Zukunft nicht durch unzeitige Forderungen meine Absichten zu durchkreuzen, denn dies könnte nur zu seinem eigenen Schaden ausfallen. Er kann, wenn er unter den angegebenen Bedingungen für mich arbeitet, mehr als dreitausend Gulden jährlich einnehmen und ich sollte denken, daß er hiermit wohl zufrieden sein könnte, da ich von den vielen Künstlern, die ich in Rom kenne, weiß, daß die Hälfte dieser Summe ausreicht, um anständig daselbst zu leben, ja, daß die mehrsten Maler nicht einmal so viel haben.

Noch bitte ich, Ihrem Herrn Sohne Folgendes zu sagen (was ich vergessen habe, ihm selbst zu schreiben): Ich betrachte die beiden Gemälde „Romeo und Julie" und „Petrarka, wie er Laura in der Kirche erblickt," als fest für mich bestellt und bedinge mir um so mehr dabei aus, daß Ihr Sohn sie nicht für Andere wiederhole, als ich selbst die Idee zu beiden Bildern angegeben habe.

Da ich sonst immer besorge, die Sendung möchte nicht angelangt sein, bitte, selbst auf die Gefahr hin Sie zu belästigen, mir den Empfang der 200 Gulden anzuzeigen.

Hochachtungsvollst
Ihr
ergebenster
A. F. v. Schack.

(Einlage.)

München den 25. Juni 1864.

Geehrter Herr Feuerbach!

Ihrem, mir in dem Schreiben vom 15. Juni ausgesprochenen Wunsche gemäß, habe ich zu dem Anfangs festgesetzten Preise der „Nymphe" noch 200 Gulden hinzubezahlt und dieselben an Ihre Frau Mutter gesandt. Es geschah dies hauptsächlich mit Rücksicht darauf, daß die beiden Gemälde, welche Sie gegenwärtig für mich malen, Ihnen manche Auslagen verursachen werden. Wie ich hoffe, werden Sie vertrauensvoll erkennen, daß ich es gut mit Ihnen meine. Ich habe, wie ich wiederhole, die Absicht, durch eine Reihe von Aufträgen Ihr Talent zur verdienten Anerkennung zu bringen, und werde jedes Bild, das Sie für mich malen, reichlich so hoch honorieren, wie die Gemälde von Schwind, Genelli, Steinle, Rahl, Führich und anderen unserer besten Künstler; wenn Sie höhere Preise verlangen wollten, als diese berühmten und überdies schon bejahrten Maler, so würden Sie selbst mir die Ausführung meiner Absicht unmöglich machen, da meine Mittel nicht dazu ausreichen würden.

Den Preis eines jeden Ihrer Gemälde werde ich mit Rücksicht auf dessen Beschaffenheit gewissenhaft abwägen.

Um Ihnen, soweit dies im Voraus geschehen kann, einen ungefähren Begriff davon zu geben, wie hoch ich Ihre nächsten Bilder veranschlage, nenne ich für „Romeo und Julie" den Preis von 1000 bis 1200 Gulden, für „Petrarka" je nach der Größe und dem Figurenreichtum den von 2000 bis 2500 Gulden; doch muß ich mir das Nähere vorbehalten und bei der endlichen Feststellung auch den Grad der Ausführung berücksichtigen.

Durch Buchhändlergelegenheit habe ich schon vor einem Monat den Firdusi, die indischen Sagen und Heinrich von Kleists Werke an Sie abgeschickt. Lenbach wird Ihnen dieselben geben. Die Szene aus der Sakuntala in den indischen Sagen, wo der König die Sakuntala vor der Einsiedelei trifft, könnte auch ein schönes Gemälde geben.

Ich bin ganz damit einverstanden, daß Sie nun zunächst Petrarka und Laura in der Kirche malen; sobald Sie damit

im Klaren sind, bitte ich, mir die Größe des Bildes und die Zahl der Figuren zu melden.

Da Romeo und Julia so weit vorgerückt sind, so wünschte ich sehr, daß Sie das Bild (vorausgesetzt, daß es dann völlig vollendet ist) gegen Ende des August absenden möchten, denn im September wird meine Galerie am meisten besucht, auch ist mir dann fürstlicher Besuch, unter anderen des Großherzogs von Weimar, angekündigt und ich wünsche, diesem gleich Ihr Bild zeigen zu können.

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

VIII.

München den 4. November 1864.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Gewiß haben Sie schon längst Antwort auf Ihr gefälliges Schreiben erwartet. Ich kann Ihnen nun die Ankunft des Gemäldes „Romeo und Julia" melden. Es ist ein recht gefälliges Bild, namentlich im dekorativen Teil, doch muß ich meine Meinung dahin aussprechen, daß sich gegen die früheren Bilder kein Fortschritt darin bekundet. Sehr leid würde es mir tun, wenn die Bemerkungen über dasselbe, die ich nicht unterdrücken kann, Sie betrüben sollten; ich schicke deshalb voraus, daß meine Teilnahme für Ihren Herrn Sohn und sein Talent für die Zukunft nicht geringer sein wird, als bisher, wenn er auch nach meinem Urteil in diesem Gemälde weit hinter der Aufgabe zurückgeblieben ist. Dieses Liebespaar zeigt keine Spur von dem Feuer und der Leidenschaft, ohne welche sich die Abschiedsszene von Romeo und Julia nicht denken läßt; namentlich die Julia (wieder dasselbe Gesicht wie auf der Pieta und der Franceska, aber nicht so gut) hat nichts von tieferem Seelenausdruck, jedoch auch Romeo ist viel zu weichmütig, fast schläferig. Wären Sie in Rom gewesen, während das Bild gemalt wurde, Sie hätten Ihrem Anselm gewiß keine Ruhe gelassen, bis er sich die große Situation lebhafter vergegen-

wärtigt hätte; aber seine jetzige Isoliertheit von allem gebildeten Umgang muß freilich eine üble Rückwirkung auf seine Kunst ausüben.

Ich werde meine Meinung über Romeo und Julia (welche die aller Urteilsfähigen hier ist) unverholen an Anselmo schreiben, damit er sich bei Petrarka und Laura, die er jetzt malt, zusammennimmt, mir auch in der Laura nicht wieder dasselbe Gesicht bringt. Einstweilen teilen Sie ihm das Wesentliche meiner Bemerkungen mit.

Da es schon so spät geworden ist und Sie München jetzt im ungünstigsten Moment sehen würden, wäre es wohl ratsamer, daß Sie Ihre projektierte Reise hierher bis zur besseren Jahreszeit verschöben. In den öffentlichen Galerien, die doch für jeden Fremden die Hauptsache sind, ist es so kalt, daß der Aufenthalt darin lebensgefährlich wird. Gerade weil dies Ihre erste Vergnügungsreise sein soll, müssen Sie auch einen guten Moment dafür wählen.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

P. S. Ich vergaß noch, Ihnen mitzuteilen, daß ich aus besonderer Veranlassung in den nächsten Tagen nach Paris reise und erst nach etwa drei Wochen zurückkehren werde.

Anliegend erfolgen tausend Gulden für „Romeo und Julie". Ihre Empfangsbestätigung wollen Sie trotz meiner Abwesenheit nach München schicken. — In Eile.

IX.

München den 3. Februar 1865.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Vielen Dank für Mitteilung der beiden Briefe. Da ich mit Korrespondenzen überhäuft bin und Sie wahrscheinlich häufiger nach Rom schreiben, so bitte ich Sie, Ihren Herrn Sohn zu grüßen und ihm zu sagen, wenn sein neues Bild recht ausgezeichnet

wäre, so würde ihm die Kunst für seinen Romeo Absolution erteilen. Ich bin sehr gespannt auf das Bild, er soll es aber ja nicht abschicken, bevor es allseitig vollendet ist.

Hoffentlich bekommen wir ein frühes und schönes Frühjahr, damit Sie, wenn Sie nach Ankunft des Petrarka hierherkommen, München im vorteilhaften Lichte sehen. Ich selbst mache einen bedeutenden Anbau an meiner Galerie, der zum Herbste fertig sein soll, deshalb sehne ich mich sehr nach schöner Witterung.

In der englischen Zeitschrift The Reader vom 21. Januar steht ein Artikel über meine Gemäldesammlung, in welchem A. Feuerbach sehr gepriesen wird. Der Artikel ist von einem Mister Wilberforce, der lange hier lebte, aber jetzt nach England zurückgekehrt ist. Leider habe ich das Blatt nicht, um es Ihnen zuschicken zu können.

Hochachtungsvoll
Ihr
ganz ergebener
A. F. v. Schack.

* * *

Eben erhalte ich das englische Journal und sende es Ihnen unter Kreuzband. Ich bitte Sie, es aufzuschneiden und einstweilen zu behalten, mir aber, wenn Sie nach München kommen, wieder mitzubringen. Herr Wilberforce versteht übrigens gar nichts von Kunst; aber Jeder glaubt, auch ohne alle Kenntnis darüber schreiben zu können.

Ihr Herr Sohn möge das Bild, nach völliger und sorgfältiger Vollendung, mit Eilfracht (grande vitesse) schicken, da diese nicht viel teurer ist als gewöhnliche Fracht.

X.

München, den 26. März 1865.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Zugleich mit Ihrem gefälligen Schreiben kam ein Brief Ihres Herrn Sohnes an. Ich bitte, daß Sie sich wegen des Bildes keine Sorge machen, denn ich bin überzeugt, daß Anselm allen

Fleiß darauf verwendet hat. Bis zur Ankunft desselben werden wohl noch einige Wochen verfließen. Mein Neubau ist schon in Angriff genommen und dadurch meine Galerie augenblicklich ganz gesperrt; doch wird der Bau nach Verlauf eines Monats so weit vorgerückt sein, daß sie wieder zugänglich sein wird. Wenn Sie sich daher vorläufig rüsten, Ihre Reise hierher im Mai anzutreten, so möchte dies der günstigste Moment sein. Gleich nach der Ankunft des Gemäldes werde ich Ihnen wieder schreiben.

Ich bitte Sie, noch folgenden Auftrag an Ihren Herrn Sohn zu übernehmen. Es wäre mir sehr lieb, wenn er mir eine Skizze (möge sie auch nur ganz flüchtig sein) seines projektierten „Gastmahls des Platon" schickte. Der ihm bekannte Maler Marées, den er täglich im Palast Colonna beim Kopieren treffen kann, schickt in den nächsten Wochen ein Gemälde an mich ab; durch diese Gelegenheit möge er mir die Skizze, sowie auch die Photographie, von welcher er mir schreibt, zukommen lassen.

Daß Sie Interesse am Firdusi nehmen, freut mich. Die neue Auflage ist schon zur Hälfte fertig. Gleichzeitig wird ein Buch von mir in zwei Bänden „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien" gedruckt.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

XI.

München, den 24. Mai 1865.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Wegen Unwohlseins wird mir das Schreiben schwer, ich fasse mich daher möglichst kurz. Der Preis des Symposions, welcher, wenn ich recht verstanden, 9000 fl. betragen würde, geht weit über den Kreis hinaus, den ich mir für meine Bestellungen gezogen habe. Rahl in Wien malt gegenwärtig ein großes Bild mit mehr als 20 Figuren in fast Lebensgröße für 3000 fl., und ebensoviel hat jedes der figurenreichen Bilder von Genelli gekostet.

Das Aeußerste, wozu ich mich entschließen könnte, wäre daher, für das Symposion 4500 fl. zu zahlen. Da nun aber die Ausführund dieses Bildes Ihren Herrn Sohn unmöglich drei Jahre lang ausschließlich beschäftigen könnte, so würde ich ihm während der nämlichen Zeit noch Aufträge zu anderen kleineren Gemälden geben, so daß sich dadurch seine Einnahme beträchtlich steigern, ja, wenn er fleißig wäre, innerhalb der drei Jahre leicht verdoppeln könnte.

Wegen meines Unwohlseins habe ich die Reise nach Wien aufgegeben, und wenn Ihr Herr Sohn es wünscht, so kann er hierher kommen, zu welcher Zeit er will. Ende Juli verlasse ich München und reise dann zu Ende August nach Spanien, von wo ich bis zum November zurückzukehren denke.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

Wenn Ihr Herr Sohn hierher kommt, trifft er mich am sichersten immer nachmittags um drei Uhr.

XII.

Schreiben Feuerbachs an Herrn v. Schack,

datiert

Rom, den 6. März 1866.

Hochgeehrter Herr Baron!

Meinem Briefe vor vier Tagen folgt ein neues Wort, das noch viel älteren Datums ist und dem ich Sie bitte, ein geneigtes Gehör zu schenken. Ich stehe in meiner inneren Entwickelung an einem verhängnisvollen Punkte: Es ist mir klar geworden, daß ich das Symposium des Plato malen muß. Dieses Werk, das mich schon Jahre beschäftigt und dessen Komposition Sie in dem noch unvollendeten ersten Entwurfe kennen, ist mir riesengroß in der Phantasie erwachsen, als eine monumentale Tat, welche vielleicht mehr, wie jedes andere Bild, mein künstlerisches Ich zu meinem eigenen und zum Bewußtsein der Welt bringen muß.

Ich glaube, in der Pieta, die zum Teil unter ungünstigen Bedingungen gemalt war, eine Andeutung gegeben zu haben, zu welchen Leistungen ich als Historienmaler befähigt bin; allein, wie ein Triumph meiner Kunst schwebt mir Tag und Nacht die heitere Wonne jenes Gastmahls vor, dessen Vollendung eine Erlösung meines Talentes sein wird. Dieser innere Drang ist mir die Gewähr der glücklichen Vollendung der großen Aufgabe, und wenn ich mich heute mit Ihnen über die Bestellung des Bildes bespreche, so bitte ich Sie, darin nur ein Zeichen meiner hochachtungsvollen Dankbarkeit zu erkennen, die mir den Wunsch eingibt, das Werk meiner ganzen Kraft nur in Ihren Händen zu sehen.

Sie hatten seinerzeit die Güte, mir für das in Frage stehende Bild, klein ausgeführt, 5000 fl. anzubieten; allein sowohl mein eigenes Urteil, als die Ansicht bewährter Freunde und Kenner verlangen die Darstellung der Komposition mit lebensgroßen Figuren. Bei Bildern solcher Art entscheidet über die Größe der Darstellung nicht das Belieben des Künstlers, sondern der Charakter des Gedankens. Ich erinnere hier nur an die Stanzen Raphaels und die Schöpfungen Michel Angelos, oder an irgend ein bedeutendes historisches Werk, keine einzige Darstellung dieser Art würde ein kleineres Format ertragen, ohne in der Wirkung beeinträchtigt zu sein — hiezu kommt noch die Art meiner Malerei, der eine breite Behandlung besonders zusagt. Lebensgroß ausgeführt, würde das Bild zirka 9½ bis 10 Fuß hoch und 17½ bis 18½ Fuß breit.

Um nun eine Bestellung Ihrerseits zu ermöglichen, nehme ich die Freiheit, Ihnen folgenden Vorschlag zu machen: September 1866 fängt ein neues Jahr unserer Uebereinkunft an, und ich würde Ihnen bis 1867, wie früher, für die mir zugesagte Summe Bilder malen, und habe, wie ich Ihnen schon angedeutet, vorerst „Anakreon" hiefür bestimmt. Während dieses Jahres würde ich die Vorbereitungen zur Ausführung des Gastmahles treffen und die notwendigen, zahlreichen Studien machen. Im Jahre 1868 würde ich das Symposium vollenden und Ihnen das Bild nach vorheriger, durch mich persönlich geleiteter Ausstellung in Paris und Berlin im Spätherbst überbringen. Es wäre also das Gastmahl

meine Leistung für das Jahr 1868 und hätten Sie hiefür der jährlich für mich ausgesetzten Summe von zirka 4000 fl. für das Jahr 1868 noch 5000 fl. beizufügen, die Sie für die kleinere Ausführung des Bildes sich vorgesetzt hatten — es wäre somit der Preis für das Symposium und Ihre Auslage für 1868 neuntausend Gulden; gewiß ein mäßiger Preis angesichts der großartigen Aufgabe.

Ich hoffe, dieser Vorschlag, der Ihnen in kurzer Zeit ein großes Bild meiner Hand gibt, dessen Vollendung mir selbst bedeutende Kosten und die angestrengteste Arbeit auferlegt, ist in einer für Sie annehmbaren Weise gestellt.

Ich bitte Sie nun, die Sache in genaue Erwägung zu ziehen und mir Ihren gütigen Entscheid baldmöglichst und jedenfalls vor Ende April mitzuteilen, da ich im Falle Ihrer entsprechenden Antwort sofort ein neues, großes Atelier mieten würde, was bei der Menge der Nachfragen eben nur im Frühjahr geschehen kann.

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung und Ergebenheit.

Anselm Feuerbach.

XIII.

München, den 20. April 1866.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Zunächst sage ich Ihnen meinen Dank für die Aufmerksamkeit, mit welcher Sie mein Buch über die Poesie der Araber gelesen haben, sowie für die mir darüber mitgeteilten Bemerkungen.

Da ich die Bilderbestellungen bei Ihrem Herrn Sohn immer mit Ihnen abgemacht habe und nicht direkt mit ihm darüber verhandeln mag, sende ich Ihnen beifolgend einen Brief desselben, den ich neulich erhalten. Die darin herrschende Verwirrung wird Ihnen sogleich auffallen, auch brauche ich die faktischen Unrichtigkeiten, die er enthält, nicht hervorheben.

Sollten die beiden Gemälde „Hafis" und „Eine Mutter mit spielenden Kindern" gut ausfallen, so wäre ich zwar vielleicht

nicht abgeneigt, eine neue Bestellung bei Ihrem Herrn Sohne zu machen, aber auf das Symposion in der Größe von 18 Fuß kann ich mich überhaupt nicht einlassen (weil ich keinen Platz habe, um es aufzustellen), am wenigsten aber unter den aufgestellten Bedingungen, welche unter dem Scheine, als seien sie leichter, in der Tat noch größere Anforderungen an mich stellen, als die im vorigen Jahre gemachten.

Ich bitte Sie, dies Ihrem Herrn Sohne mitzuteilen.

Unter Kreuzband sende ich Ihnen den erst kürzlich gedruckten Katalog meiner Gemäldesammlung.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebener

A. F. v. Schack.

XIV.

Schreiben von Frau Feuerbach an Herrn v. Schack.

Konzept.

Heidelberg, den 21. April 1866.

Sie können sich denken, daß ich den Brief meines Sohnes mit beklommenem Herzen aufschlug, nachdem ich den Ihrigen gelesen hatte. Nur wenige Worte weiß ich zu erwidern und will nicht zögern, sie auszusprechen. Daß es Worte der Versöhnung sind, ist wohl in meiner Lage natürlich und sich von selbst verstehend.

Anselm lebt in einer Atmosphäre der Künstlerillusionen, die die Wirklichkeit, auch die schwerste und härteste, nicht hat zerstören können. Er sieht die Bedeutung seines künstlerischen Schaffens von innen heraus in einem ganz anderen Lichte, als das äußerlich überschauende und urteilende Verständnis, welchem er in seinem brennenden Arbeitsdrang gegenübersteht. Ich kann ihn nicht schelten, daß das Symposion seine Seele erfüllt. Er wäre kein Künstler, wenn seine Ideen in der Phantasie sich dem Maße des Gegebenen fügen würden. In der Wirklichkeit müssen sie es ja doch.

Wollte Gott, er könnte sein Talent in einem großen Werke bezeugen! Darin ist er drei Jahrhunderte zu spät auf die Welt gekommen.

Geehrter Herr Baron, zürnen Sie ihm deshalb nicht, sondern bedauern Sie ihn. Solche Entsagungsschmerzen sind die empfindlichsten, denn sie lassen einen dauernden Schaden zurück.

Was Anselms Irrtum Ihnen gegenüber betrifft, so handelt es sich hier um dieselbe Illusion in anderer Form. Sie sind vollkommen berechtigt, das Anforderung zu nennen, was er in dem Gefühl seines Künstlerberufes als Vorschlag und Anerbieten Ihnen entgegenbringt. Das Wort „Uebereinkunft" ist zu übersetzen: „Im Vertrauen auf das bisherige Verhältnis". Für solche Uebereilung kann ich nur Ihre Verzeihung erbitten. Möchten Sie nicht allzu bitter den naiven Glauben tadeln, den zu zerstören ja völlig in Ihrer freien Macht liegt.

Ich hoffe, Anselms Bilder werden so gut sein, daß sie Sie nicht veranlassen, Ihre Hand von ihm abzuziehen. Wäre dies aber auch der Fall, so glauben Sie, daß weder ich noch mein Sohn je auch nur einen Augenblick vergessen werden, daß Sie in der schlimmsten Zeit sein Retter geworden sind.

XV.

München, den 22. Oktober 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Da ich in dem letzten halben Jahre, auch nach meiner Rückkehr aus Spanien, fast immer auf Reisen gewesen bin, müssen Sie mir schon verzeihen, wenn ich Ihr gefälliges Schreiben erst jetzt beantworte.

Das jüngste Gemälde Ihres Herrn Sohnes ist im Laufe des Sommers hier eingetroffen[1]). Dasselbe gehört zu seinen besseren Bildern und würde sogar, wenn das Kolorit der reizvollen Kom-

[1]) Hafis.

position entspräche, zu seinen allerbesten gezählt werden müssen; aber in der Farbe leidet es wieder, wie manche seiner anderen Arbeiten, an einem kalten, ins Grünliche gehenden Ton.

Es ist zu beklagen, daß Ihr Herr Sohn nie wieder die Wärme und Tiefe des Kolorits erreicht hat, wie die beiden von einer Nymphe belauschten Knaben. Ich bitte Sie jedoch, das Gesagte nicht so aufzufassen, als ob ich mit dem Bilde unzufrieden wäre, im Gegenteil ist es mir lieb, dasselbe zu besitzen, nur glaubte ich, die erwähnte Schattenseite nicht verschweigen zu dürfen.

Mit besonderer Hochachtung

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

In einem Artikel der gestrigen Beilage zur Allgemeinen Zeitung ward Ihr Herr Sohn erwähnt und ich denke, es soll bald in einem größeren Artikel über meine Galerie ausführlicher von ihm die Rede sein.

XVI.

München 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Es war auf den ausdrücklichen Wunsch Ihres Sohnes, daß ich seit Jahren so viele Gemälde, darunter auch zuletzt die Medea, bei ihm bestellte; nur die Absicht, ihn auf seiner Künstlerlaufbahn zu fördern, leitete mich dabei, keineswegs aber das Verlangen nach dem Besitz so vieler Arbeiten von ihm, denn ein großer Teil der für mich gemalten Bilder war durchaus nicht so ausgefallen, daß sie mich zu neuen Bestellungen reizen konnten; mehrere von diesen Bildern habe ich überhaupt nur aus Rücksicht für ihn und um ihn nicht wieder in eine mißliche Lage zu bringen, angenommen, während ihr Kunstwert so gering war, daß ich sie hätte zurückweisen müssen.

Unter diesen Umständen richtet sich das jetzige Benehmen Ihres Sohnes wohl selbst; ich will mich nicht weiter darüber

auslassen und bitte Sie nur, ihm in meinem Namen Folgendes mitzuteilen: Wenn er den Wert seiner Arbeiten so hoch anschlägt, wie Sie schreiben, so bin ich hierüber ganz anderer Meinung und werde mich vielmehr recht freuen, ihm einen großen Teil der für mich gemalten Bilder, namentlich das letzte [1]), sodann Romeo und Julie, die Madonna u. s. w. für einen geringeren Preis, als ich dafür gezahlt, zurückzugeben; es wird ihm dann ja gewiß nicht fehlen, sie mindestens doppelt so teuer zu verkaufen, und es ist damit sowohl ihm wie mir gedient.

Was die zwei zuletzt bestellten Bilder, Medea und Idylle aus Tivoli, betrifft, so war der Preis davon zusammen auf 3500 Gulden bestimmt. Von dieser Summe habe ich bereits bezahlt 1300 Gulden (worüber ich die Quittungen aufbewahre) und ich kann die „Idylle aus Tivoli" allerhöchstens auf 1000 fl. anschlagen, bin übrigens, wie gesagt, jeden Augenblick mit Freuden bereit, sie zurückzugeben.

Es tut mir leid, durch Ihre Mitteilungen zu den obigen Aeußerungen genötigt worden zu sein und ich füge hinzu, daß sich dieselben nur auf das Benehmen Ihres Sohnes beziehen, daß mir aber an der Vortrefflichkeit *Ihrer* Absichten nie ein Zweifel aufgestiegen ist.

Ihr gütiges Anerbieten wegen der vier bis fünf schon in der Allgemeinen Zeitung besprochenen Bilder, die Sie aus Rom erwarten, nehme ich mit Dank an. Ich möchte sehen, ob eines darunter ist, das ich statt der Medea wählen könnte, und bitte Sie, mir die Bilder mit Eilfracht hierherzuschicken, mir auch den Preis derselben anzugeben. Den Transport hierher und sodann von hier an den Bestimmungsort werde ich bezahlen.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

---

[1]) Ricordo di Tivoli, auch Idylle genannt.

XVII.

München, den 19. Dezember 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Da ich auf einige Wochen verreise und die Bilder aus Rom wohl gerade in dieser Zeit eintreffen werden, so bitte ich, dieselben lieber gleich an Ihren Bestimmungsort zu schicken; denn es möchte störend sein, wenn sie hier bis zu meiner Rückkunft (die sich bis Mitte Januar verzögern kann) stehen bleiben müßten.

Was das Verhalten Ihres Herrn Sohnes betrifft, so werden Sie es selbst nicht billigen; übrigens steht es ganz in seiner Macht, meine Meinung über ihn wieder in eine günstigere umzuwandeln.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

XVIII—XXVIII.

Briefe betreffend Feuerbachs Amtsniederlegung in Wien und die Deckengemälde der Wiener Akademie.

(Vgl. 17.—19. Kapitel.)

XVIII.

Schreiben des Bildhauers Professor Zumbusch in Wien an Feuerbach.

Lieber Feuerbach!

Die Nachricht, Sie haben um Ihre Entlassung nachgesucht, welche uns durch Engerth mitgeteilt wurde, hat mich und mehrere Kollegen schmerzlichst überrascht! Wir würden es sehr beklagen, wenn Sie auf diesem Entschluß beharren würden und ich weiß, daß besonders Hofrat v. Eitelberger und auch im Ministerium man von denselben Gefühlen durchdrungen ist. Sollte Ihre angegriffene Gesundheit, wie Sie angegeben haben sollen, allein das Motiv Ihres Rücktrittes sein, so glaube ich Ihnen dagegen versichern zu können, daß Ihnen zweifellos ein langer Urlaub für einen Aufenthalt in Italien oder sonst wo, etwa zur Vollendung Ihres Auftrages für die Akademie gerne erteilt würde.

Als Ihnen aufrichtig zugetan, bitte ich Sie sehr, dieses wohl zu erwägen und nicht etwa, wie Herr v. Eitelberger es auffaßt, dem Gefühle zu folgen, als dürften Sie eine Stellung nicht behalten, deren Pflichten zu erfüllen Ihre Gesundheit Ihnen auf längere Zeit versagt.

Für meinen Teil habe ich die feste Ueberzeugung, daß man Sie hier sehr gerne dem Verbande der Akademie erhalten möchte

und daher gewiß das Mögliche tun wird, diesen Zweck zu erreichen. Ich würde es wie gesagt sehr bedauern, wenn Sie schon das letzte Wort gesprochen hätten, weil ich das aber noch nicht glauben kann und mag, so drängte es mich zu diesen Zeilen. Einstweilen auf Wiedersehen!

Ihr
aufrichtigst ergebener
Zumbusch.

Wien, den 16. Juni 1876.
III Jacquingasse 11.

XIX.

Schreiben aus dem Kultusministerium an Feuerbach in Wien.

Wien, den 19. Juni 1876.

Ew. Hochwohlgeboren!

Nach Inhalt der Eingabe Ew. Hochwohlgeboren vom 14. Juni d. J. haben Eure Hochwohlgeboren sich aus Gesundheitsrücksichten veranlaßt gesehen, um Ihre Entlassung aus dem österreichischen Staatsdienste nachzusuchen.

Das Unterrichtsministerium, welches die hohe künstlerische Bedeutung und die hervorragende lehramtliche Wirksamkeit Eurer Hochwohlgeboren im vollsten Maße anerkennt, würde Ihr Scheiden aus Oesterreich nur mit dem Ausdrucke des innigsten Bedauerns begleiten, vermag jedoch in der voraussichtlich vorübergehenden Kränklichkeit Eurer Hochwohlgeboren keinen genügenden Grund zu dem von Ihnen gewünschten Austritt zu erkennen.

Bei dem Umstande, als der Herr Minister dermalen in Urlaub abwesend ist, muß ich mich auf diese Bemerkung beschränken und nur noch erwähnen, daß eine weitere Verfügung über die Eingabe Eurer Hochwohlgeboren bis zur Rückkehr Seiner Exzellenz des Herrn Ministers vorbehalten werden muß.

Genehmigen u. s. w.

Euer Hochwohlgeboren
ergebenster Diener
Fidler, Sektionschef.

Das Aeußerste, wozu ich mich entschließen könnte, wäre daher, für das Symposion 4500 fl. zu zahlen. Da nun aber die Ausführund dieses Bildes Ihren Herrn Sohn unmöglich drei Jahre lang ausschließlich beschäftigen könnte, so würde ich ihm während der nämlichen Zeit noch Aufträge zu anderen kleineren Gemälden geben, so daß sich dadurch seine Einnahme beträchtlich steigern, ja, wenn er fleißig wäre, innerhalb der drei Jahre leicht verdoppeln könnte.

Wegen meines Unwohlseins habe ich die Reise nach Wien aufgegeben, und wenn Ihr Herr Sohn es wünscht, so kann er hierher kommen, zu welcher Zeit er will. Ende Juli verlasse ich München und reise dann zu Ende August nach Spanien, von wo ich bis zum November zurückzukehren denke.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

Wenn Ihr Herr Sohn hierher kommt, trifft er mich am sichersten immer nachmittags um drei Uhr.

XII.

Schreiben Feuerbachs an Herrn v. Schack,

datiert

Rom, den 6. März 1866.

Hochgeehrter Herr Baron!

Meinem Briefe vor vier Tagen folgt ein neues Wort, das noch viel älteren Datums ist und dem ich Sie bitte, ein geneigtes Gehör zu schenken. Ich stehe in meiner inneren Entwickelung an einem verhängnisvollen Punkte: Es ist mir klar geworden, daß ich das Symposium des Plato malen muß. Dieses Werk, das mich schon Jahre beschäftigt und dessen Komposition Sie in dem noch unvollendeten ersten Entwurfe kennen, ist mir riesengroß in der Phantasie erwachsen, als eine monumentale Tat, welche vielleicht mehr, wie jedes andere Bild, mein künstlerisches Ich zu meinem eigenen und zum Bewußtsein der Welt bringen muß.

XXI.

Schreiben des Herrn Eitelberger an Frau Feuerbach.

Wien, den 23. Juni 1876.

Hochverehrte Frau!

Ich werde von Marienbad demnächst ausführlich schreiben und muß mich nur kurz fassen:

Erstens: Möchte Ans(elm) F(euerbach) das Schreiben des Ministeriums sofort beantworten und in höflichen Worten anzeigen, daß er für den Semester einen Urlaub zur Herstellung wünscht. Ist er bis Oktober nicht wohl, so hat die Erneuerung des Urlaubs keinen Anstand.

Er bezieht den Gehalt vollständig, ohne Abzug, so lange er krankheitshalber beurlaubt ist. Man hat hier eine sehr humane Behandlung.

Zweitens möchte er den Rektor Engerth ersuchen, unterdessen seine Schüler zu übernehmen; er steht ja mit Engerth gut.

Drittens möchte er sich mit Sekretär Lott verständigen, damit ihm der Gehalt ausbezahlt und dorthin geschickt wird, wo er es wünscht.

Wegen des Auftrags für den Plafond hat der Minister die letzten Intentionen und er wird, wie er mir schreibt, alles tun, um ihn der Akademie zu erhalten.

Er soll nur keine Beschlüsse fassen, ohne daß ich zu Rat gezogen werde.

Seien Sie überzeugt, daß Anselm Feuerbach an mir einen treuen Freund hat, der ihn gesund, froh und vergnügt zu sehen wünscht.

In Eile.

Ihr ergebener

Eitelberger.

---

meine Leistung für das Jahr 1868 und hätten Sie hiefür der jährlich für mich ausgesetzten Summe von zirka 4000 fl. für das Jahr 1868 noch 5000 fl. beizufügen, die Sie für die kleinere Ausführung des Bildes sich vorgesetzt hatten — es wäre somit der Preis für das Symposium und Ihre Auslage für 1868 neuntausend Gulden; gewiß ein mäßiger Preis angesichts der großartigen Aufgabe.

Ich hoffe, dieser Vorschlag, der Ihnen in kurzer Zeit ein großes Bild meiner Hand gibt, dessen Vollendung mir selbst bedeutende Kosten und die angestrengteste Arbeit auferlegt, ist in einer für Sie annehmbaren Weise gestellt.

Ich bitte Sie nun, die Sache in genaue Erwägung zu ziehen und mir Ihren gütigen Entscheid baldmöglichst und jedenfalls vor Ende April mitzuteilen, da ich im Falle Ihrer entsprechenden Antwort sofort ein neues, großes Atelier mieten würde, was bei der Menge der Nachfragen eben nur im Frühjahr geschehen kann.

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung und Ergebenheit.

Anselm Feuerbach.

XIII.

München, den 20. April 1866.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Zunächst sage ich Ihnen meinen Dank für die Aufmerksamkeit, mit welcher Sie mein Buch über die Poesie der Araber gelesen haben, sowie für die mir darüber mitgeteilten Bemerkungen.

Da ich die Bilderbestellungen bei Ihrem Herrn Sohn immer mit Ihnen abgemacht habe und nicht direkt mit ihm darüber verhandeln mag, sende ich Ihnen beifolgend einen Brief desselben, den ich neulich erhalten. Die darin herrschende Verwirrung wird Ihnen sogleich auffallen, auch brauche ich die faktischen Unrichtigkeiten, die er enthält, nicht hervorheben.

Sollten die beiden Gemälde „Hafis" und „Eine Mutter mit spielenden Kindern" gut ausfallen, so wäre ich zwar vielleicht

drei Wochen der Kur halber verweilen, und gehe dann über Nürnberg, München nach der Schweiz.

Nur erlauben Sie mir mitzuteilen, daß ich Professor Feuerbach im verflossenen Jahre im Winter nur einmal traf und damals sprach er mir nur davon, daß er das größere Bild nicht machen kann und will, sondern nur die kleineren Bilder, daß er das große Bild im nächsten Winter machen will und daß er wegen einer photographischen Herausgabe des ganzen Zyklus mit einem Münchener Photographen in Verhandlung stehe. Ich drückte meine Freude über diese Gesamtpublikation aus und meinte, daß es ja ganz gleichgültig ist, ob er die kleineren Bilder früher und die großen später macht. Die Bilder selbst sah ich nicht (ich kenne bloß die großartige Komposition für das große Bild); aber Professor Radnitzky, dem Professor Feuerbach die Freude machte die kleinen Bilder zu zeigen, ist im höchsten Grade entzückt über die kleineren Bilder.

Auch das ist selbstverständlich, daß ein Professor, der krank ist, um einen Urlaub nicht zu bitten braucht; es genügt ja dann die einfache Anzeige ....

Der Brief Stremayers wird Ihnen wohl zugekommen sein; ich sandte ihn wenige Stunden vor meiner Abreise an Ihre Adresse.

Hoffe recht bald Nachricht zu erhalten, daß es mir gestattet ist, Sie in der Rosenau zu besuchen und mit den besten Wünschen für die Gesundheit Ihres Sohnes

Ihr

ergebenster

Eitelberger.

XXIII.

Schreiben Eitelbergers an Frau Feuerbach.

Marienbad, den 28. Juni 1876.

Hochverehrte Frau!

Ich habe die Korrespondenzkarte und den ausführlichen Brief erhalten und bin Ihnen zu aufrichtigem Danke für letzteren verpflichtet. Denn zum ersten Male höre ich die Motive, die Anselm

Wollte Gott, er könnte sein Talent in einem großen Werke bezeugen! Darin ist er drei Jahrhunderte zu spät auf die Welt gekommen.

Geehrter Herr Baron, zürnen Sie ihm deshalb nicht, sondern bedauern Sie ihn. Solche Entsagungsschmerzen sind die empfindlichsten, denn sie lassen einen dauernden Schaden zurück.

Was Anselms Irrtum Ihnen gegenüber betrifft, so handelt es sich hier um dieselbe Illusion in anderer Form. Sie sind vollkommen berechtigt, das Anforderung zu nennen, was er in dem Gefühl seines Künstlerberufes als Vorschlag und Anerbieten Ihnen entgegenbringt. Das Wort „Uebereinkunft" ist zu übersetzen: „Im Vertrauen auf das bisherige Verhältnis". Für solche Uebereilung kann ich nur Ihre Verzeihung erbitten. Möchten Sie nicht allzu bitter den naiven Glauben tadeln, den zu zerstören ja völlig in Ihrer freien Macht liegt.

Ich hoffe, Anselms Bilder werden so gut sein, daß sie Sie nicht veranlassen, Ihre Hand von ihm abzuziehen. Wäre dies aber auch der Fall, so glauben Sie, daß weder ich noch mein Sohn je auch nur einen Augenblick vergessen werden, daß Sie in der schlimmsten Zeit sein Retter geworden sind.

XV.

München, den 22. Oktober 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Da ich in dem letzten halben Jahre, auch nach meiner Rückkehr aus Spanien, fast immer auf Reisen gewesen bin, müssen Sie mir schon verzeihen, wenn ich Ihr gefälliges Schreiben erst jetzt beantworte.

Das jüngste Gemälde Ihres Herrn Sohnes ist im Laufe des Sommers hier eingetroffen[1]). Dasselbe gehört zu seinen besseren Bildern und würde sogar, wenn das Kolorit der reizvollen Kom-

[1]) Hafis.

position entspräche, zu seinen allerbesten gezählt werden müssen; aber in der Farbe leidet es wieder, wie manche seiner anderen Arbeiten, an einem kalten, ins Grünliche gehenden Ton.

Es ist zu beklagen, daß Ihr Herr Sohn nie wieder die Wärme und Tiefe des Kolorits erreicht hat, wie die beiden von einer Nymphe belauschten Knaben. Ich bitte Sie jedoch, das Gesagte nicht so aufzufassen, als ob ich mit dem Bilde unzufrieden wäre, im Gegenteil ist es mir lieb, dasselbe zu besitzen, nur glaubte ich, die erwähnte Schattenseite nicht verschweigen zu dürfen.

Mit besonderer Hochachtung

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

In einem Artikel der gestrigen Beilage zur Allgemeinen Zeitung ward Ihr Herr Sohn erwähnt und ich denke, es soll bald in einem größeren Artikel über meine Galerie ausführlicher von ihm die Rede sein.

XVI.

München 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Es war auf den ausdrücklichen Wunsch Ihres Sohnes, daß ich seit Jahren so viele Gemälde, darunter auch zuletzt die Medea, bei ihm bestellte; nur die Absicht, ihn auf seiner Künstlerlaufbahn zu fördern, leitete mich dabei, keineswegs aber das Verlangen nach dem Besitz so vieler Arbeiten von ihm, denn ein großer Teil der für mich gemalten Bilder war durchaus nicht so ausgefallen, daß sie mich zu neuen Bestellungen reizen konnten; mehrere von diesen Bildern habe ich überhaupt nur aus Rücksicht für ihn und um ihn nicht wieder in eine mißliche Lage zu bringen, angenommen, während ihr Kunstwert so gering war, daß ich sie hätte zurückweisen müssen.

Unter diesen Umständen richtet sich das jetzige Benehmen Ihres Sohnes wohl selbst; ich will mich nicht weiter darüber

auslassen und bitte Sie nur, ihm in meinem Namen Folgendes mitzuteilen: Wenn er den Wert seiner Arbeiten so hoch anschlägt, wie Sie schreiben, so bin ich hierüber ganz anderer Meinung und werde mich vielmehr recht freuen, ihm einen großen Teil der für mich gemalten Bilder, namentlich das letzte [1]), sodann Romeo und Julie, die Madonna u. s. w. für einen geringeren Preis, als ich dafür gezahlt, zurückzugeben; es wird ihm dann ja gewiß nicht fehlen, sie mindestens doppelt so teuer zu verkaufen, und es ist damit sowohl ihm wie mir gedient.

Was die zwei zuletzt bestellten Bilder, Medea und Idylle aus Tivoli, betrifft, so war der Preis davon zusammen auf 3500 Gulden bestimmt. Von dieser Summe habe ich bereits bezahlt 1300 Gulden (worüber ich die Quittungen aufbewahre) und ich kann die „Idylle aus Tivoli" allerhöchstens auf 1000 fl. anschlagen, bin übrigens, wie gesagt, jeden Augenblick mit Freuden bereit, sie zurückzugeben.

Es tut mir leid, durch Ihre Mitteilungen zu den obigen Aeußerungen genötigt worden zu sein und ich füge hinzu, daß sich dieselben nur auf das Benehmen Ihres Sohnes beziehen, daß mir aber an der Vortrefflichkeit Ihrer Absichten nie ein Zweifel aufgestiegen ist.

Ihr gütiges Anerbieten wegen der vier bis fünf schon in der Allgemeinen Zeitung besprochenen Bilder, die Sie aus Rom erwarten, nehme ich mit Dank an. Ich möchte sehen, ob eines darunter ist, das ich statt der Medea wählen könnte, und bitte Sie, mir die Bilder mit Eilfracht hierherzuschicken, mir auch den Preis derselben anzugeben. Den Transport hierher und sodann von hier an den Bestimmungsort werde ich bezahlen.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

---

[1]) Ricordo di Tivoli, auch Idylle genannt.

XVII.

München, den 19. Dezember 1868.

Geehrteste Frau Feuerbach!

Da ich auf einige Wochen verreise und die Bilder aus Rom wohl gerade in dieser Zeit eintreffen werden, so bitte ich, dieselben lieber gleich an Ihren Bestimmungsort zu schicken; denn es möchte störend sein, wenn sie hier bis zu meiner Rückkunft (die sich bis Mitte Januar verzögern kann) stehen bleiben müßten.

Was das Verhalten Ihres Herrn Sohnes betrifft, so werden Sie es selbst nicht billigen; übrigens steht es ganz in seiner Macht, meine Meinung über ihn wieder in eine günstigere umzuwandeln.

Hochachtungsvoll

Ihr

ergebenster

A. F. v. Schack.

XXVII.

Eitelberger an Frau Feuerbach.

Wien, den 9. März 1879.

Hochverehrte Frau!

Sie machen mir jedesmal eine wahre Herzensfreude, wenn Sie mir etwas ausführlicher über Anselm Feuerbach schreiben.

Ich bin jetzt wieder so wohl, daß ich mich in Korrespondenz einlassen kann, denn ich bin sehr kränklich geworden. Die letzten vier Wochen habe ich großenteils zu Bette zugebracht. Ich werde daher auch in der nächsten Zeit nach Italien, dem Lande unserer Sehnsucht, gehen und den April in Rom zubringen. Was in den weiteren Monaten mit mir geschehen wird, hängt eben von der Erholung im südlichen Klima ab. Sie begreifen daher, daß ich das Bild Ihres Sohnes [1]) wohl erst später werde genießen können, und bitte daher, Herrn Professor Anselm nur zu instruieren, daß er die Absendung des Bildes im Ministerium (Wien, Minoritenplatz 7) direkt anzeigen möge, vielleicht mit einem kleinen Aviso an den Sekretär der Akademie Herrn Th. Lott (Wien, Schillerplatz).

Was die eventuelle Uebersiedelung Anselm Feuerbachs nach Wien betrifft, so wird dies seinen zahlreichen Freunden hoch willkommen sein. Seine Differenz mit der Steuerbehörde ist ja ganz beglichen. Er hat ja, wie ich mir erlaubte, wiederholt zu bemerken, mehr ergebene Freunde, als er es selbst weiß, oder es sich gestehen mag.

Er ist leider so mißtrauisch, so leicht reizbar durch ein geschriebenes Wort — o Gott, wie wenig hat dies doch Wert in der Welt! — daß er das angenehmste, auch gesellschaftlich und künstlerisch angenehmste Leben führen würde, wenn er auf dieses nur irgend einen Wert legen würde.

Was mich betrifft, so wissen Sie es ja ohnedem, daß ich, wenn ich etwas beitragen kann, ihm zu nützen, ich es ohnedem unaufgefordert tun werde. — Wie schade, daß Anselm Feuerbach

---

[1]) Den Sturz der Titanen.

so überstürzt Wien und seine Stellung verlassen hat! Doch das ist geschehen.

Unglaublich ist es mir aber, daß Deutschland einen Mann, wie Feuerbach, nicht zu halten und zu beschäftigen versteht. Aber die kritischen, rechthaberischen Maulhelden an der Spree haben für Kunst kein Herz. Sie sind nur Kopfarbeiter; aber die Welt und besonders die Kunstwelt bedarf Arbeiter mit Phantasie und Herz.

Haben Sie nochmals Dank für Ihre Zeilen und gestatten Sie mir, daß ich unter Kreuzband eine offiziöse Broschüre über Kunst in Oesterreich morgen an Ihre Adresse sende.

Mit dem Ausdruck der wärmsten Hochachtung

ergebenst
Eitelberger.

XXVIII.

Schreiben des Kultusministers Stremayr an Feuerbach.

(Wien, 11. Juni 1879). ad 3738.

Mit Beziehung auf Ihr Schreiben vom 11. März l. Js. eröffne ich Euer Wohlgeboren, daß das von Ihnen für den großen Saal des Gipsmuseums der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien hergestellte Deckengemälde, die Titanomachie, unversehrt anhergelangt, hier auf einen Keilrahmen aufgespannt und einstweilen, d. h. bis zur Durchführung der Deckenausstattung des gedachten großen Saales, an der Decke des Ostsaales der Bildergalerie der Akademie aufgemacht wurde.

Nachdem Euer Hochwohlgeboren den Auftrag zur Herstellung dieses Gemäldes mit dem hierortigen Erlasse vom 4. Dezember 1874, Z. 16. 315, in und für Wien erhielten, müssen die für den Transport desselben von Venedig nach Wien aufgelaufenen, sich nach den amtlich geprüften Rechnungen auf 524 Gulden 23 Kr. ö. W. bezifferten Auslagen selbstverständlich von E. W. getragen werden.

Ich wäre daher bereit, E. W. den Ihnen im Grunde des obgedachten Erlasses noch gebührenden Honorarrest von 8000

Gulden abzüglich dieser Transportauslagen, d. i. den Betrag von 7445 Gulden ö. W. sofort gegen skalamäßig gestempelte Quittung beim Ministerial-Zahlamte in Wien flüssig zu machen, wenn E. W. jemanden zur Behebung dieses Betrages förmlich bevollmächtigen wollten.

Da der größte Teil des zur Begleichung dieses Betrages bestimmten Kredits aber mit dem letzten l. Mts. erlischt, muß ich E. W. ersuchen, die von Ihnen mit der Empfangnahme Ihres Honorarrestes zu betrauende Persönlichkeit unverweilt mit einer entsprechenden, ... notariell beglaubigten, und von einem Gerichte erster Instanz legalisierten Vollmacht zu versehen und mich gleichzeitig hiervon in Kenntnis zu setzen.

Was die Herstellung der übrigen acht Nebenbilder für die Decke des eingangs erwähnten großen Saales anlangt, so erlauben mir die finanziellen Verhältnisse nicht, in der nächsten Zeit hierfür einen Kredit in Anspruch zu nehmen, weshalb ich vorderhand nicht in der Lage bin, E. W. in dieser Richtung eine Zusicherung zu geben, oder einen bestimmten Auftrag zu erteilen.

Wien, am 11. Juni 1879.

Der Minister für Kultus und Unterricht

Stremayr.

XXIX. XXX.

Zwei Schreiben des Herrn von Bürkel, Geheim-Sekretärs König Ludwigs II. von Bayern

(Vgl. S. 360 ff.)

XXIX.

Schreiben des Herrn v. Bürkel an Frau Feuerbach.

Hochverehrte gnädige Frau!

Euer Hochwohlgeboren!

Was ich für Ihren Sohn, den von mir so hochverehrten Meister tun kann, soll sicherlich geschehen. Es wäre mir für das ganze Leben eine freudige Erinnerung, es wäre die verdienstvollste Handlung in meiner ganzen Hofkarriere, wenn ich, auch nach außen wirkend, der Münchener Pinakothek ein solches Kunstwerk, wie die Medea, zuführen könnte.

Da besondere Mittel zur Erwerbung von Kunstwerken für die K. Neue Pinakothek von seiten des Hofes nicht zu Gebote stehen, müßte ich versuchen, an irgend einer anderen Position Ersparnisse zu machen und hierdurch meinen Herzenswunsch zu befriedigen. Zu diesem Behufe bitte ich, mir den Preis der „Medea" gefälligst mitteilen zu wollen, damit ich für alle Fälle informiert bin.

S. M. der König geruhten, mir erst neulich eine Besprechung des Titanenkampfes in der „Freien Presse" zuzusenden und hier-

durch Allerhöchst sein Interesse an der neuesten Schöpfung des herrlichen Meisters zu bekunden.

In der frohen Hoffnung auf ein Gelingen unserer Pläne nenne ich mich den

Euer Hochwohlgeboren

verehrungsvollst ergebensten

Bürkel.

München, den 13. Juni 1879.

XXX.

Schreiben des Herrn v. Bürkel an Frau Feuerbach.

Euer Hochwohlgeboren!

Hochverehrte gnädige Frau!

Soeben von einem Vortrage aus den Bergen zurückkommend, teile ich Euer Hochwohlgeboren mit, daß S. M. der König Allerhöchst Sich in huldvollster Weise insbesondere nach der neuesten Schöpfung Ihres genialen Sohnes erkundigten und den lebhaften Wunsch äußerten, den genialen Meister mit einem oder mehreren Bildern auf der hiesigen Ausstellung vertreten zu sehen.

Ich habe mich deshalb im Allerhöchsten Auftrage an das Ministerium wenden müssen, welches mit Wien wegen der Uebersendung des Titanenbildes sofort ins Benehmen getreten ist. Ich zweifle nicht, daß angesichts des Allerhöchsten Wunsches und angesichts des täglich wachsenden Verständnisses für die Monumentalschöpfungen eines Feuerbach dem Bilde die gebührende Aufnahme und Plazierung zuteil werden wird.

Ich denke mir dasselbe als Plafond in entsprechender Höhe im Glaspalaste aufgehängt und rings mit abgetönter Leinwand umgeben, so daß das Bild wie der Plafond eines Zeltes sich präsentieren würde.

Sollte sich jedoch dieses der ganzen Ausstellung erst die wahre Weihe gebende Projekt nicht verwirklichen lassen, so bitte ich Euer

Hochwohlgeboren, einige von den in Ihrer Verwahrung befindlichen Meisterwerken hierher zu entsenden. Es wird sich bei dem zweifellosen Aufsehen, welches die Bilder Ihres Sohnes machen werden, hoffentlich eine günstige Gelegenheit zur Erwerbung des einen oder des andern bieten.

Ich werde E. H. von den Wiener Nachrichten sofort verständigen und hoffe auf die Zustimmung des Meisters und seiner hochverehrten Mutter.

Euer Hochwohlgeboren xc.
v. Bürkel.

München, den 9. Juli 1879.

XXXI. XXXII.

Briefe betreffend den Tod des Künstlers in Venedig

XXXIII.

[Zusatz des Herausgebers über Feuerbachs letzte Zeit in Venedig]

(Vgl. S. 375 ff.)

XXXI.

Schreiben des Bankiers Reitmeyer in Venedig an Frau Feuerbach.

Venedig, den 9. Jänner 1880.

Hochwohlgeborene Frau Hofrätin!

Seit mehr als einer Woche bettlägerig, komme ich erst heute dazu, Ihnen über das traurige Ereignis, welches Ihr Mutterherz so schwer betroffen hat, und über die Vorkommnisse der letzten Tage ausführlichen Bericht zu erstatten. — Genehmigen Sie jedoch vor allem, daß ich wiederholt den Ausdruck meines innigsten Beileids vorausſende, sowie die Versicherung, die gewiß Ihrem Herzen wohl tun wird und der einzige Trost ist, welchen ich Ihnen zu bieten vermag, daß die traurigen Pflichten, welche Ihr Auftrag mir auferlegte, in Ihrer und des Verewigten würdiger Weise erfüllt worden sind.

Obwohl ich damit die Wunden Ihres Herzens schmerzlich berühre, halte ich es dennoch für meine Pflicht, und glaube Ihrem

Wunsche zu entsprechen, wenn ich in meinem Berichte alles berühre, was auf das traurige Ereignis Bezug hat.

Ich selbst, krank und zu Bett, bekam die erste Kunde der Katastrophe erst durch Ihre beiden, Sonntag den 4. spät abends empfangenen Telegramme und beruhen daher nachstehende Mitteilungen auf den im Gasthof la Luna genau eingezogenen Erkundigungen.

Bis zum 31. Dezember führte Ihr Herr Sohn die gewohnte Lebensweise und hatte sich über keinerlei Unwohlsein beklagt. — Am ersten des Monats blieb er zu Hause, da er erklärte, sich verschnupft zu fühlen, ohne jedoch zu Bette zu bleiben; ebenso den folgenden Tag. Das wiederholte Anerbieten, ihm einen Arzt zu holen, wies er stets zurück mit dem Bedeuten, daß es sich um eine Kleinigkeit handle, welche wohl von selbst vergehen würde. Bei einem Besuche, welchen ihm der Hotelbesitzer am 3. abstattete, erklärte er sogar, daß er sich besser fühle und daß er am folgenden Tage auszugehen gedenke. Dasselbe wiederholte er dem Diener, welcher sich spät abends um sein Befinden erkundigte, und äußerte demselben gleichzeitig seinen Wunsch, den folgenden Morgen nicht im Schlafe gestört zu werden, da er gewöhnlich erst spät einschlafe.

Am 4. Januar, ungefähr um neun Uhr morgens, begab sich das Zimmermädchen leise zu ihm und fand ihn ruhig schlafend gegen die Wand gekehrt; später, gegen zehn Uhr, sah ein anderer Bediensteter nach und fand ihn noch schlafend, jedoch auf die entgegengesetzte Seite gekehrt. Um zehn ein halb Uhr hörten ihn zwei vorübergehende Zimmermädchen etwas husten; von niemanden jedoch, obwohl vor seiner Türe fortwährend Bedienstete auf und ab gingen, wurde vorher oder später ein weiteres Geräusch vernommen, noch irgendwelches Zeichen gegeben, obschon die elektrische Zimmerglocke unmittelbar an der Seite des Bettes, und zwar gerade neben dem Kopfpolster angebracht ist, so daß sie mit einer einfachen Armbewegung erreicht werden konnte.

Gegen zwölf Uhr mittags, nachdem Ihr Herr Sohn nicht im Frühstückszimmer erschienen war, begab sich der Sohn des Hotelbesitzers, Herr Ruol, auf das Zimmer, um sich über das Befinden des Herrn Professors zu erkundigen. Er fand denselben

noch wie in ruhig schlafender Stellung, dem Zimmer zugekehrt, wurde jedoch durch die Gesichtsfarbe und den eigentümlichen Gesichtsausdruck des Antlitzes veranlaßt, sich dem Bette zu nähern und den Herrn Sohn zu berühren. Dies gab Herrn Ruol sofort zu seinem Schrecken eine Ahnung eines eingetretenen plötzlichen Todes, was auch leider durch den sofort aus der naheliegenden Apotheke Zampironi herbeigeholten Arzt, Herrn L. Vivante, bestätigt wurde.

Der Tod konnte seit nicht länger als höchstens ein bis anderthalb Stunden erfolgt sein, und erklärte der Arzt als dessen Ursache eine plötzliche Lähmung des Herzens, was auch durch die später erfolgte Autopsie bestätigt wurde. Der ruhige, ganz schmerzlose Gesichtsausdruck des Verblichenen (welcher in der Ihnen zugesandten Zeichnung aufs Treueste wiedergegeben ist), die ganz natürliche Lage des Leichnams und der Umstand, daß das Bett in keiner außergewöhnlichen Weise zerknittert war, gestatten mit Bestimmtheit anzunehmen, daß der Tod ganz plötzlich und ohne jeden Todeskampf erfolgt ist.

Ich überreiche Ihnen beigefaltet den Bericht der nach Ihrem Wunsche und auf meine Veranlassung von der Sanitätsbehörde und der Spitaldirektion mit der Sektion beauftragten Aerzte (des bereits erwähnten Dr. L. Vivante und Dr. Pagamezzi, erster Anatomiker des Spitals); eine Uebersetzung habe ich deshalb unterlassen, weil dieselbe nur durch einen der technischen Ausdrücke im Deutschen und Italienischen vollkommen kundigen Arzt gegeben werden könnte, was Ihnen vielleicht dort leichter zu finden sein dürfte, als hier.

Ohne auf unseren Depeschenwechsel, welcher Sie von meinen infolge Ihrer Instruktionen getroffenen Maßnahmen unterrichtete, zurückzukommen, noch auf die zahllosen Schritte, welche die Gesetzesnormen erheischten, um die Bewilligung der Autopsie und des Leichentransportes zu erlangen und dieses durchzuführen, erlaube ich mir sofort auf die gestern erfolgte Leichenfeier überzugehen.

Ich hatte es für meine Pflicht gehalten, bei der hiesigen Kunstakademie und den hiesigen und hier weilenden fremden

Künstlern von Namen, die Kunde des unersetzlichen Verlustes, welchen Sie und die Kunst, sowie das Vaterland erlitten haben, so viel als möglich zu verbreiten.

Die Beweise aufrichtiger Teilnahme, welche von allen Seiten einliefen, legten mir die Notwendigkeit auf, jenen Herren die Möglichkeit zu bieten, dem Verblichenen die letzte Ehre zu erweisen. Deshalb gewiß, in Ihrem Sinne zu handeln, ordnete ich die Uebertragung des Leichnams vom anatomischen Saal in die protestantische Kirche und eine Leichenfeier dortselbst an, welche (wie telegraphisch berichtet) gestern um 12 Uhr unter großartiger Beteiligung stattfand.

Auf den Sarg wurden fünf schöne Totenkränze niedergelegt und zwar einer im Namen der Akademie in Wien, auf Veranlassung des Malers Herrn v. Cranpa; einer im Namen der hier befindlichen fremden Künstler; einen Kranz vom Circolo Artistico im Namen sämtlicher venetianischer Künstler; einer von Herrn Professor Streintz aus Graz und einer von meiner Wenigkeit. Diese fünf Kränze befinden sich, in zwei Körbe verpackt, der Leiche beigegeben, ebenso die in einem Kistchen verpackte Totenmaske.

Da der Transport der Leiche ohne Begleitung einer Person nicht hätte erfolgen können, so habe ich hiezu den Herrn S. Franceschi, Fremdenführer im Hotel Luna, auserſehen, sowohl wegen seiner geeigneten Persönlichkeit und Kenntnis der deutschen Sprache, als auch, weil er sich in letzter Zeit in der unmittelbaren Nähe des Verblichenen aufgehalten hat und somit in der Lage ist, so manche Neugierde Ihres Mutterherzens zu befriedigen.

Dieser Herr erhält von mir die ausgemachte Vergütung sämtlicher Reisespesen, Verköstigung 2c. und eine Diät von 10 Francs ausbezahlt, welche ich Ihnen seinerzeit mit allem anderen verrechnen werde, weshalb Sie ihm pflichtmäßig nichts schuldig sind und ein etwaiges Geschenk ganz Ihrem Ermessen anheimgestellt bleibt.

Ich sende Ihnen heute auch ein Exemplar der hiesigen Gazzetta, in welcher ich den gestern Versammelten in Ihrem

Namen Dank sage und bin überzeugt, auch hierin in Ihrem Sinne gehandelt zu haben.

Die ganz unvermeidlichen Auslagen, welche durch das traurige Ereignis und die Befolgung Ihrer Instruktionen verursacht wurden, sind freilich enorm! Obwohl noch manche Rechnungen ausständig sind und sich unter andern auch der Posten des Leichentransports bis dort (ich konnte nur bis Kufstein frankieren, was schon ca. 700 Franks kostet, und mußte meinen Spediteur in Kufstein mit der Weiterfrankierung beauftragen, weshalb Sie für den Transport gar nichts zu entrichten haben werden) noch nicht bestimmen läßt, so wenig wie die Kosten der Begleitung, habe ich schon über Lire 3000 verausgabt. Ich erlaube mir daher, Sie zu bitten, meinem Hause (Ferd. Reitmeyer u. Comp. in Venedig) einstweilen eine entsprechende Summe in Reichsmark zusenden zu wollen.

Sämtliche, dem Verblichenen angehörige Effekten, sowohl im Gasthause als im Atelier, sind von Amts wegen versiegelt.

Um nach Eintreffen der vom deutschen Konsulat eingeholten ministeriellen Ermächtigung alles in Empfang nehmen und damit Ihre Dispositionen befolgen zu können, muß ich Sie bitten, mir hiezu eine in gesetzlicher Form ausgestellte Vollmacht zukommen zu lassen; ich werde Ihnen dies, sowie alles, was Sie von mir noch verlangen sollten, gerne besorgen.

In der Hoffnung, daß alles, was ich getan, Ihre Billigung finden und Ihrem Sinne entsprechen wird und mit dem tiefgefühlten Bedauern, daß es eine so unendlich traurige Veranlassung ist, welche mich Ihnen näher gebracht hat, verharre ich in aufrichtiger Verehrung

Euer Wohlgeboren

ergebenster
F. Reitmeyer.

XXXII.

Schreiben des Herrn Ludwig Passini an den Verfasser.

Venedig, am 12. Januar 1880.

Geehrtester Herr Allgeyer!

Ich habe heute infolge Ihres Briefes vom 10 d., so viel ich konnte, Erkundigungen eingezogen über die letzten Tage und die letzten Momente Anselm Feuerbachs — fürchte jedoch, daß ich Ihnen nichts Neues bringen werde, da ich weiß, daß gerade diejenigen, die mit dem Verstorbenen in der letzten Zeit zusammenkamen, bereits an die Frau Hofrätin Feuerbach alles berichtet haben, was sie von ihrem Sohne wußten.

Es scheint mir, daß Feuerbach — vielleicht ohne daß er es selbst ganz klar feststellte — schon eine geraume Zeit vorher leidend war. — Ich sah ihn ab und zu auf dem Markusplatze und bemerkte, daß er sehr gealtert habe, und bei unserer letzten Begegnung in der Birreria Bauer war ich erschreckt über seine mir auffallend erscheinende blasse Gesichtsfarbe.

Das war ungefähr acht Tage vor seinem Tode.

Man erzählte mir, daß Feuerbach, durch sein Unwohlsein veranlaßt, Venedig verlassen wollte und gerade den Tag zu seiner Abreise bestimmt habe, an welchem er das Zeitliche gesegnet hat. —

Der Zimmernachbar im Hotel Luna erzählte, daß er in der Nacht häufig hörte, wie sich der Verstorbene hin und her auf seinem Lager warf, da er jedoch später ruhiger wurde, glaubte der Fremde seinen Nachbar nur von einem vorübergehenden Unwohlsein befallen. — Wer der Mann war, konnte ich nicht erfahren. — Daß der Wirt des Hotels Feuerbach riet, sich einen Arzt kommen zu lassen, was er mit der Antwort: „i vostri medici sono asini come i nostri“ zurückwies, werden Sie bereits wissen. — Die Maske und die Zeichnung nach dem Kopfe

Feuerbachs sind mit dem Sarge nach Nürnberg gegangen. Es ist nur der Kopf von Kirchmayer gezeichnet worden [1].

XXXIII.

[Zusatz des Herausgebers über Feuerbachs letzte Zeit in Venedig.

Ich stelle hier einige Notizen über Feuerbachs letzte Jahre in Venedig zusammen, die ich 1890 an Ort und Stelle gesammelt habe. Sie stammen teils von Herrn Wipper, dem Geschäftsführer der Münsterschen Buchhandlung (Ongania) in Venedig, teils von Herrn Maler Reichardt aus Mainz, der ein halbes Jahrhundert in Venedig gelebt hat und sich noch auf Feuerbachs ersten Aufenthalt dort mit Scheffel besinnen konnte. Beide sind in den letzten Jahren verstorben.

Die Wiener Erlebnisse hat Feuerbach nur schwer verwinden können. Wenn auf Wien die Rede kam, sagte er: „Nur gemütlich sollen sie nicht sein; das ist das ärgste." Wenn sich im Café Bauer Wiener an einen Tisch nebenan setzten, stand Feuerbach auf und ging weg; er war imstande, sein Atelier zuzuschließen und fortzugehen, wenn er eine Gondel mit Wiener Besuch anlegen sah. Im übrigen war seine Stimmung heiter, und als man ihm eines Abends eine Geschichte von dem Besitzer einer Sammlung erzählte, der seine mittelmäßigen Bilder auf die berühmtesten Namen getauft hatte und, falls jemand nicht an diese hohen Autorschaften glaubte, nicht erwidere, sondern vor Verachtung pfeife, da lachte Feuerbach den ganzen Abend und pfiff immer eine kleine Melodie vor sich hin. Dieses „aus Verachtung pfeifen" muß eine verwandte Seelenstimmung bei ihm in heitere Schwingung versetzt haben. Seine Erinnerung wandte sich gern der Pfalz, vor allem aber Paris zu. Im Buchladen kaufte er besonders französische Literatur aus jenen vergangenen Pariser Tagen, Musset und Gautier.

[1] Der Schluß des Briefes ist ohne Belang für die Umstände bei Feuerbachs Tod. Die Zeichnung von Kirchmayer, die Verfasser kennt, ist von großer Aehnlichkeit, ohne jede Entstellung.

Dasselbe bestätigt für Balzac und George Sand H. Wittmann in einem Feuilleton der Neuen Freien Presse (Eine Erinnerung an Anselm Feuerbach, 25. Dezember 1889, Morgenblatt), wo auch eine interessante Schilderung der Musikanten, die Feuerbach zu seinem Bild „Das Konzert" angeregt haben, zu finden ist; sowie der engen, rauchigen Weinkneipe, in der sie vor Schiffern spielten, und wo der Valpolicella aus irdenen, glasierten Töpfen getrunken wurde. Der Kontrast des Feuerbachschen Bildes und seiner Ursprungsstätte, einer qualmigen Matrosenkneipe, ist nicht unwichtig.

Der Zimmernachbar der letzten Zeit in der Luna, den Feuerbach brieflich als italienischen Obersten erwähnt, war kein anderer als Genée, später General und italienischer Kriegsminister (inzwischen verstorben). Eine Skizze von Feuerbachs Kopf auf dem Totenbett hing in Reichardts Atelier. Sie war überlebensgroß und aus dem Gedächtnis gemalt, buschiges Haar, eine sehr schöne Stirn. Als der Wiener Maler P. die Skizze sah, sagte er: „Das ist zu ‚edel'". Bei der Aufbahrung in der evangelischen Kirche sprach keiner der anwesenden Künstler, auch Passini nicht. Der evangelische Geistliche Dr. Th. Elze sprach lediglich die Einsegnung. Die Maler August Wolf und Reichardt begleiteten die Totengondel an den Bahnhof. Im Totenbuch der evangelischen Gemeinde steht bei Feuerbach als Todesursache — ich habe es selbst eingesehen — „Herzlähmung", was mit allen anderen beglaubigten Angaben übereinstimmt. Als in der winterlichen frühen Abenddämmerung der Eisenbahnzug, der die irdische Hülle des Künstlers nach Norden führte, davonfuhr, hielt Reichardt die Szene der Lagunenlandschaft mit dem Rauchwolken in die dunkelnde, feuchte Abendluft stoßenden Zug in einem kleinen Oelbild fest. Ich habe dieses mit Reichardts Namen bezeichnete Bild im Herbst 1887 bei Frau Feuerbach in Ansbach gesehen. Es ist in den ersten Ausgaben des Vermächtnisses irrtümlich in das Verzeichnis von Feuerbachs Werken geraten unter dem Titel: Letzte Skizze. Das Meer bei Nacht. Venedig.

Von August Wolf in Venedig, dem Schöpfer der meisten italienischen Kopien der Schackschen Sammlung, erhalte ich noch folgende

Notizen. Feuerbach lebte zuletzt völlig abgeschlossen und verkehrte nur mit seinem Rahmenmacher und Vergolder. Als der Tod eintrat, erklärte der deutsche Konsul, er habe den Namen nie nennen hören. Der in Venedig geborene Maler Kirchmayer, bei dem die Zeichnung des Kopfes des Verstorbenen bestellt wurde, ging in die Luna, ohne zu wissen und zu fragen, wer der Tote sei. Die beiden Ateliers, die Feuerbach zuletzt innegehabt, waren: das große im Palazzo Brusa (Dolfin). Hier wurde der Titanensturz gemalt. Das kleine lag bei S. Giovanni Evangelista, campiello delle stroppe, in einem einsamen Garten, ein sehr heißes, schlecht beleuchtetes Holzgebäude, und gehörte der Witwe des Malers Moretti-Larese. Hier standen die Nebenbilder der Wiener Decke und hier stand zuletzt das Berliner sogenannte Konzert.]

Verzeichnis

sämtlicher Oelgemälde, Oelskizzen, Aquarelle, Entwürfe und Handzeichnungen von Anselm Feuerbach.

Die Oelgemälde sind durch fettern Druck von den Handzeichnungen unterschieden. Wo nicht ausdrücklich ein anderes Material angegeben ist, sind sämtliche Oelbilder auf Leinwand gemalt.

Freiburg.

1839—1844.

1. Skizzenbuch aus dem Jahre 1839—40. Dr. Wilhelm Heydenreich (Ansbach) zurzeit Günzburg a. D.
2. Skizzenbuch aus dem Jahre 1841—1842. Im gleichen Besitz.
3. Skizzenbuch. Großquart. Vornehmlich Stoffe aus altgermanischer Zeit behandelnd. Britisches Museum, London.
4. Schlafender Barbarossa. Aus dem Jahre 1841. Große Komposition in Umrissen auf weißem Karton. Verbleib unbekannt.
5. Reitersleute vor einer Schenke. Kreide auf gelbgrauem Tonpapier. Gez. 1842, br. 0,393, h. 0,48. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 2.
6. Szene aus den Nibelungen. Sepia auf gelbem Tonpapier, h. 0,525, br. 0,40. Gez.: Im November 1844. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 7.
7. Der Nibelungen Ende. Kreide auf grünlichem Tonpapier, h. 0,488. br. 0,553. Gez.: Den 24. November 1844. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 8.

Düsseldorf.

1845.

8. Stehende Rückenfigur eines Malers mit Palette, in mittelalterlicher Tracht; Kopf Profil, daneben eine abgebrochene Säule. Kreide auf gelbem Tonpapier, h. 0,50, br. 0,375. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 1.
9. Szene am Meer; drei Knaben vor einer Hütte spielend, durch deren Tür ein Mann rauchend sichtbar ist. Kreide auf gelbem Tonpapier, h. 0,505, br. 0,384. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 4.

10. Erstürmung des germanischen Lagers in den raudischen Feldern. Gez.: Im Februar 1845. H. 0,534, br. 0,402. Nat.-Galerie, Depot Nr. 9.
11. Szene am Wasser. Mann, ein Boot rudernd, drei Knaben im Flusse badend; ländliche Gegend. Stift auf weißem Papier. Gez.: Den 8. März 1845. Br. 0,265, h 0,24. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 3.
12. Szene aus Götz von Berlichingen. Gez.: 8. März 1845. H. 0,51, br. 0,39. Kreide auf gelbem Tonpapier. Nat.-Gal., Depot Nr. 12.
13. Türkische Volksszene. Kreide auf gelbem Tonpapier, h. 0,505, br. 0,384. Nat.-Gal., Depot Nr. 5.
14. Kampfszene. Krieger kämpfen um Beutestücke; vor einer Ruine ein Krieger stehend im Mantel, r. gefangene Frau u. Knabe von einem Krieger hereingeführt. Stift und Sepia, h. 0,42, br. 0,56. Nat.-Gal., Berlin, Depot Nr. 6.
15. Episode aus der Schlacht in den raudischen Feldern. Kreide auf bräunl. Tonpapier, h. 0,50, br. 0,40. Nat.-Gal., Depot Nr. 10.
16. Die Schlacht in den raudischen Feldern. Gez.: Gerresheim den 24. September 1845. Oben in der l. Ecke die Randbemerkung: „Ich habe sie bloß skizziert, wie es Vater immer haben wollte." — Sepia auf gelbem Tonpapier mit weiß erhöhten Lichtern. Auf der Rückseite Brief an die Eltern, Oktober 1845. Nat.-Gal., Depot Nr. 11.
17. Scherzhaftes Bildnis eines Mannes. Gouache. Hofrat Prof. Oppenheimer, Heidelberg.

1846.

18. **Stilleben.** Frau Generalin v. Vogel, Karlsruhe.
19. **Utensilien eines Kriegers.** Stilleben n. d. N. In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.
20. **Porträtstudie.** Erster Malversuch n. d. Leben. In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.
21. **Kinderköpfchen** mit rotem Tuche, h. 0,40, br. 0,36. Fräulein v. Maczewski, Heidelberg.
22. **Jugendliches männliches Bildnis**, h. 0,31, br. 0,26. Prof. Hofrat Hilger, München.
23. **Selbstbildnis mit Hut**; nach r. gewendet, dreiviertel Profil. H. 0,20, br. 0,17. Frau Rosa Edle v. Gerold, Wien.
24. **Wiederholung des vorigen.** Für Frau Hammer, geb. Holzschuher, in Nürnberg gemalt. Familie Schiller, Würzburg.
25. **Zweite Wiederholung.** Generalarzt a. D. Dr. Anselm Feuerbach, München.
26. **Selbstbildnis**, h. 0,21, br. 0,16. Gez. AF. 46 24/10. Geh. Hofrat Hecht, Mannheim.

27. **Junger Fischer** in phrygischer Mütze. Selbstbildnis, h. 0,50, br. 0,30. Früher im Besitz von Frln. Bluntschli, Heidelberg. Nach ihrem Tod verschollen.
28 **Bildnis des Vaters**, lebensgroßes Brustbild mit Hand; h. 0,75, br. 0,58. Generalarzt a. D. Dr. A. Feuerbach, München.
29. **Bildnis der Schwester.** Größe wie Nr. 28. In gleichem Besitz.
30. **Bildnis der Mutter.** Größe wie oben. In den Briefen besprochen. Verbleib unbekannt [1]).
31. **Wahrsagerin.** In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.

32. Gigantenschlacht. Handzeichnung. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
33. Flöte blasender Faun. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
34. Bacchus unter den Seeräubern. Figurenreiche Komposition. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
35. Gefesselte Krieger. Sepiazeichnung. Brit. Museum, London.

Zehn Kompositionen aus Shakespeares Sturm. Bleistiftzeichnungen auf hellgelbem Tonpapier, sämtlich Kontur; br. 0,705, h. 0,478. Davon 9 bei Geh. Rat Prof. Ehlers in Göttingen. In den Ferien von 1846 in Freiburg entstanden.

36. Die Hexe Sycorax läßt Ariel in den Spalt einer Fichte verschließen.
37. Sycorax und Prospero, über ihr schwebend.
38. Ariel, Sturm erregend.
39. Der Zauberschlaf.
40. Caliban, Trinkulo u. Stefano, der Musik lauschend.
41. Miranda u. Caliban.
42. Caliban, von Dämonen geplagt.
43. Ferdinand u. Miranda, Schach spielend.
44. Große Gruppe, Prospero von den Personen des Stückes umgeben.
45. Der Seesturm. Besitzer Fabrikant Fritz Römhild [2]), Karlsruhe.

46. Caliban, vor Miranda kniend; kleineres Blatt, br. 0,48, h. 0,29. Federzeichnung auf w. Papier. Die Rückseite trägt in der Handschrift der Mutter ihren Namen „H. Feuerbach". Verschollen.

1847.

47. **Selbstbildnis**, in schwarzem Samtrock und Barett; Kniestück, die Arme aufgestützt; h. 1,06, br. 0,74. Frau Prof. Bachofen, Basel.

---

[1]) Zum letztenmal in einem Briefe aus Antwerpen erwähnt, wohin Feuerbach das Bild mitgenommen hatte.

[2]) S. o. I 111, die Anmerkung des Herausgebers.

48. **Studienkopf** eines alten bärtigen Juden. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.

49. **Bildnis eines Italieners.** In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.

50. **Italienische Landschaft.** Kopie nach Schirmer; br. 0,60, h. 0,39. Hofrat Hilger, München.

51. **Frau in Trauergewandung,** in ein Grabgewölbe schreitend, begleitet von einer Dienerin mit Urne; h. 0,29, br. 0,225. Auf Karton gemalt. Frau Generalmusikdirektor Levi, Partenkirchen [1]).

52. **Flötespielender alter Faun,** mit dem schlafenden Bacchus und zwei Knaben; h. 1,00, br. 1,00. Großherzogl. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

53. **Farbenskizze** zu Nr. 52; br. 0,30, h. 0,25. Frau Obermedizinalrat v. Hecker, München.

54. **Bacchische Szene.** Bacchus erhebt sich auf dem Pegasus in die Lüfte, vor den Menschen flüchtend, die gierig nach der Weinrebe greifen, die er ihnen entgegenhält; br. 0,44, h. 0,29. Skizze. Im gleichen Besitz.

55. **Bildnis von Antonie v. Siebold,** nachmaliger Frau v. Pannewitz; Lebensgröße; h. 0,95, br. 0,71. In Freiburg gemalt. Frau v. Pannewitz, München.

56. **Bacchanal.** Bez. Br. 0,74, h. 0,46. Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin (Waldecker).

57. Bacchusszene. Studie zum vorigen. Gez.: Düsseldorf den 19. Dezember 1847. Br. 0,745, h. 0,49. Kreide auf gelbem Tonpapier. Ebenda.

58. Bacchus in der Wiege. Geheimerat Arnsperger, Direktor des Oberschulrats, Karlsruhe.

59. Mythologischer Gegenstand. Weinlaubbekränzter Greis, Satyren rc.; sechs Figuren. Bleistiftzeichnung. Brit. Museum, London.

60. Landschaft mit Schäfer u. Schäferin. Gez.: 8. Mai Düsseldorf 1847. Im selben Besitz.

61. 62. 63. Drei Naturstudien zu Nr. 52. Großh. Kupferstichkabinett, Karlsruhe.

64. Amorette, emporschwebend. Bleistiftzeichnung. Ebendaselbst.

65. Ein toter Rabe. Kreide auf graublauem Tonpapier. Ebendaselbst.

65a. Selbstbildnis mit langem Haar. 11. April 47. Bleistift auf gelblichem Papier; h. 0,33, br. 0,27. Von Frau Feuerbach der Künstlerklause in Nürnberg (Tiergärtnertorturm) geschenkt.

---

[1]) Das Bild wird später in den Besitz der Nat.-Gal., Berlin, übergehen.

München.

1848—1850.

66. **Simson u. Delila.** Kopie nach Rubens; br. 1,12, h. 0,86. Dr. H. Stratz im Haag in Holland. Das Original befindet sich in der alten Pinakothek in München.
67. **Windgötter,** dem kleinen Bacchus Trauben stehlend, werden von seinem Wächter, dem Panther, am Gewande festgehalten. Gez. A. Feuerbach 1848. H. 1,21, br. 1,12. Das Bild trägt auf der Rückseite eine scherzhafte Inschrift an eine Verwandte. R. Mosse, Berlin.
68. **Amoretten, den kleinen Pan nach dem Olymp entführend,** br. 8,40, h. 1,71. Kunstverein Freiburg i. B.
69. **Bacchus u. Bacchanten,** br. 1,12, h. 0,65. Landgerichtsdirektor Dr. Carl Eller, Karlsruhe.
70. **Schlafende Zigeunerin,** br. 0,46, h. 0,33. In demselben Besitz.
71. **Ein Oelbild scherzhaften Inhalts.** Gegenstand nicht bezeichnet. In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.
72. **Bildnis seines Freundes Eduard Bandel,** Sohnes des Erbauers des Hermannsdenkmals. Regierungsbaumeister v. Bandel, Straßburg.
73. **Selbstbildnis.** 1848 in Nürnberg für die Großmutter gemalt. Lebensgroß. In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.
74. **Bildnis des Hofrats Kapp.** 1849 in Heidelberg gemalt; h. 0,98, br. 0,70. Justizratswitwe Clara Heydenreich, Bayreuth.
75. **Grablegung.** In den Briefen erwähnt. Verbleib fraglich. Wohl identisch mit Nr. 102.

76. Penthesileas Tod. In den Lebensaufzeichnungen als noch existierend angeführt. Verbleib unbekannt.
77. Alexander und Bucephalus. Federzeichnung. AF bezeichnet; h. 0,225, br. 0,32. Prof. C. Neumann, Göttingen.
78. Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1848. Ovalbild. Fräulein Leonore Feuerbach, Aibling i. Bayern.

78a. Männliches Bildnis. Bezeichnet und datiert 1848. Frau Stabsarztwitwe Auguste Heydenreich, Ansbach.

Antwerpen.

1850—1851.

79. **Männlicher Akt,** Kniestück mit Hand, sitzend, Kopf Profil nach r.; Porträtähnlichkeit mit dem Künstler. Auf Karton gemalt. Gez. A. F. 51. H. 0,40, br. 0,36. Kunsthandlung Fritz Gurlitt (Waldecker), Berlin.
80. **Männlicher Akt,** ganze Figur, einen Hammer schwingend; h. 0,80, br. 0,68. Dr. Wilhelm Jensen, München.

81. **Kopf eines bärtigen Mannes**, h. 0,18, br. 0,14. Hofrat Hilger, München.

82. **Betender Mönch**, vor einem Kruzifix und Totenschädel kniend; Profil nach l. Kniestück mit beiden Händen; überlebensgroß; br. 0,85, h. 0,66. Geschenk des Künstlers an den Heidelberger Kunstverein.

83. **Junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.** Gezeichnet Anselm Feuerbach, Anvers 1851. Br. 1,25, h. 0,89. Stadtrat Dörflinger, Pforzheim.

84. **Kirchenräuber**, vom Licht einer Lampe beleuchtet, beschäftigt, einen erbrochenen Kirchenschrein zu entleeren. Höhenbild. Verbleib unbekannt.

85. **Mönch mit einem Hunde**, von einem Sonnenblick aus der Höhe beleuchtet. Kleine Farbenskizze. Prof. Lippert, Magdeburg.

86. **Der Rattenfänger.** Farbenskizze. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.

Paris.

1851—1854.

87. **Anbetung der Hirten.** Kopie nach Ribera im Louvre zu Paris. Besitzer unbekannt.

88—92. **Fünf kleine Kopien** aus dem Louvre, nach Rembrandt u. Veronese. Verbleib unbekannt.

93. **Selbstbildnis**, 1852 gemalt; h. 0,41, br. 0,32. Durch Vermächtnis von Prof. Schaible, gest. in Heidelberg, im Besitze der Großh. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

94. **Selbstbildnis**, Profil nach l.; h. 0,47, br. 0,37. Im Besitze des Kunstmalers v. Berlepsch, Maria Eich-Planegg bei München.

95—100. **Sechs kleine Porträts** nach dem Leben. Besitzer nicht genannt.

101. **Italienisches Begräbnis.** Kuttenbrüder tragen einen Sarg bei Fackelschein. 1851 gemalt. Frau Dr. Frida Kayser, Ansbach.

102. **Grablegung Christi**, br. 1,18, h. 0,85. Geheimratswitwe Roller, Berlin. (Wohl identisch mit Nr. 75.)

103. **Weiblicher Studienkopf.** Aus Coutûres Atelier; 1853. In den Br. erwähnt. Verbleib unbekannt.

104. **Desgleichen.**

105. **Bacchantin.** Studienkopf aus Coutûres Atelier. Mit Weinlaub bekränzt; h. 0,53, br. 0,43. Frau Generalmusikdirektor H. Levi, Partenkirchen.

106. **Männliche Aktstudie** in Lebensgröße, aus Coutûres Atelier; 1853. Im Nachlaß des Historienmalers Gentz, Berlin.

107. **Bildnis eines alten Zigeuners.** Aus Coutûres Atelier; 1853. In den Briefen erwähnt.

108. **Van Dyck u. seine Geliebte.** Oelskizze. Halbfiguren in Lebensgröße. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.

109. **Junge Hexe auf dem Wege zum Scheiterhaufen.** Oelskizze zu einer zweiten Behandlung des Gegenstandes im Großen. In den Br. erwähnt. Verbleib unbekannt.
110. **Hafis vor der Schenke.** Erster Entwurf. Oelskizze. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
111. **Hafis vor der Schenke,** br. 2,55, h. 2,26. Gez. Anselm Feuerbach. Paris 1852. Rechtsanwalt v. Harder, Mannheim.
112. **Bildnis des Prof. Geh. Rat Umbreit** in Heidelberg; h. 1,00, br. 0,73. 1853 in Heidelberg gemalt. Schenkung von Frau Feuerbach an die Universität daselbst.
113. **Tod des Pietro Aretino.** Farbenskizze; h. 0,99, br. 0,80. Gez. A. Feuerbach. 1853. Im Nachlaß des Historienmalers Gentz, Berlin.
114. **Tod des Pietro Aretino.** Zweiter Farbenentwurf. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
115. **Tod des Pietro Aretino.** Dritter Farbenentwurf. In den Karlsruher Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
116. **Christus am Kreuze.** 1854. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
117—120. **Vier kleine Oelbilder.** Für einen Pariser Kunsthändler gemalt. Gegenstände nicht genannt. Verbleib unbekannt.
121. **Tanzende Zigeunerin,** von Zigeunern umlagert. Waldige Landschaft mit dem Meer als Horizont; h. 1,16, br. 0,79. Durch Schenkung von Frl. Sillem Eigentum der Hamburger Kunsthalle.
122. **Traum** (Sommernachtstraum? s. o. I. 224 Anm. des Herausg.). In Landschaft schlafende weibliche Rückenfigur mit entblößtem Oberkörper; herabschwebender Dämon; h. 0,41, br. 0,325. Witwe des Kunstmalers Cäsar Willich, München.

123. G r o ß e r Z e i c h n u n g s e n t w u r f z u m B i l d d e r j u n g e n H e x e. In den Briefen erwähnt. Aufenthalt unbekannt.
124. S t u d i e z u m K o p f e d e s H a f i s. Kreidezeichnung. Besitzer unbekannt.

Karlsruhe.

1854—1855.

125. **Blumenmädchen,** h. 0,73, br. 0,61. Großherzog v. Baden, auf Schloß Mainau i. B.
126. **Zigeunerin,** sich schmückend. Bankier Jäger, Frankfurt a. M.
127. **Zigeunerin,** einem Mädchen wahrsagend. Eigentümer unbekannt.
128. **Zigeunerin mit Tamburin,** sitzend, Kniestück; h. 1,00, br. 0,82. Fabrikant August Benckiser, Pforzheim.
129. **Tänzerin.** Ganze Figur, von Guirlanden umgeben. Für ein Gartenhaus gemalt; h. 2,40, br. 1,55. Kammerherr v. Offensandt, Karlsruhe,

130. **Mädchen, über einen toten Vogel trauernd**, h. 1,00, br. 0,82. Gez. A. F. 54. Part. Winter, Karlsruhe.
131. **Schlafendes Kind.** In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
132. **Kind mit Blumen.** In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
133. **Kleine Sängerin.** In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
134. **Bauern**, um einen Schenktisch sitzend. Verbleib unbekannt.

Acht Sürportes zu je vieren in zwei Sälen des Großh. Schlosses in Karlsruhe im Erdgeschoß befindlich. Gegenstand:

135. **Die Malerei.**
136. **Die Bildhauerei.**
137. **Die Musik.**
138. **Die Poesie.**
139. **Der Seekreis.**
140. **Der Oberrheinkreis.**
141. **Der Mittelrheinkreis.**
142. **Der Unterrheinkreis.**

143. **Bildnis eines kleinen Mädchens.** Rentner Brombacher, Karlsruhe.
144. **Selbstbildnis.** Lebensgroß, sitzend nach r., mit Spitzenmanschetten, gold. Kette, roter Hintergrundsdraperie; h. 0,97, br. 0,81. Ehemals Eigentum von Prof. Herm. Hettner. Herzogl. Museum, Gotha.
145. **Bildnis des Präsidenten v. Seutter.** Gez. A. F. 54. Im Besitze der Familie in Karlsruhe. Nach einer Photographie gemalt.
146. **Weibliches Bildnis** in Profil. Studie zum Aretin. Frl. v. Stölzel, Karlsruhe.
147. **Bildnis einer Dame** in Ballkostüm; sitzend, Kniestück mit beiden Händen; Kopf von vorn. In der unteren Ecke l. der Oberteil eines Hündchens. Gez. AF. H. 1,00, br. 0,82. Zuletzt auf einer Versteigerung bei Lepke, Berlin.
148. **Bildnis der Mutter.** 1855 vor der Abfahrt nach Italien in Heidelberg gemalt. Verbleib unbekannt.
149. **Weiblicher Studienkopf.** In d. Briefen erwähnt. Verbl. unbekannt.
150. **Desgleichen.**
151. **Madonna.** In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.
152. **Grablegung.** In d. Br. erwähnt. Verbl. unbek. S. d. Nr. 75 u. 102.
153. **Kreuzigung Christi.** Auf einen rußgeschwärzten Teller gezeichnet. Priv. Chr. Lutz, Karlsruhe[1]).
154. **Gartenszene**, musizierendes Frauenpaar im Grünen gelagert; br. 0,48, h. 0,38. Frau Komm.Rätin Julie Weinmann, München. (Vielleicht aus Venedig herrührend.)

[1]) Solcher Rußbilder, in seiner Abendgesellschaft entstanden, sollen von Feuerbach noch verschiedene in Karlsruhe existieren.

155. **Venezianische Szene.** Frau Hofvergolder Raupp, Karlsruhe. (Venedig?)
156. **Badende Nymphen,** h. 0,40, br. 0,32. Auf Karton gemalt. Im Nachlaß von Ministerialdirektor v. Bürkel, München.
157. **Rokokogesellschaft** im Walde; h. 0,53, br. 0,42. Auf Karton gemalt. Im gleichen Besitz. Nr. 156 u. 157 vielleicht noch in Paris entstanden.
158. **Diana, dem Bade entsteigend,** von Nymphen umgeben; h. 0,55, br. 0,42. Im Nachlaß von Joh. Brahms in Wien befindlich. (Für ein künftiges Brahmsmuseum bestimmt.)
159. **Landschaft mit badenden Frauen;** bezeichnet A. Feuerbach. Auf Holz gemalt, br. 0,36, h. 0,26. Postdirektor Strauß, Heidelberg.
160. **Landschaft mit See und badenden Frauen;** r. u. l. hohe Baumgruppen; dazwischen Lichtung m. Sonnenuntergang. Bez. A. Feuerbach, h. 0,34, br. 0,26, auf Pappe gemalt. Geheimerat Prof. Czerny, Heidelberg.
161. **Landschaft mit Jagd.** Verbleib unbekannt.
162. **Drei weibliche Gestalten** an einem See, badende Nymphen, von einem Oval umzogen, nnd datiert 1855, h. 0,21, br. 0,28. Frau Generaldirektor Levi in Partenkirchen [1]).
163. **Pieta,** br. 0,98, h. 0,44. Vielfach durchnitten und verdorben; l. Maria mit Christus im Schoß; r. Kriegsknechte die die Leichen der Schächer auf Maultieren wegführen. Kehrt in Nr. 467 wieder. Kunstmaler Prof. Trübner in Karlsruhe.
164. **Tod des Pietro Aretino,** h. 2,70, br. 1,75. Gez. Anselm Feuerbach, 1854. Eigent. der Eidgenöss. Gottfried Kellerstiftung. Städt. Museum, Basel. S. Nr. 113—115.
165. **Versuchung des hl. Antonius,** 1854 in lebensgr. Maßstab ausgeführt, aber vom Künstler selbst zerstört [2]).
166. **Versuchung des hl. Antonius.** Erster Entwurf zu einer Wiederholung des Gegenstandes. In d. Br. auch als „Tannhäuser" bezeichnet.
167. **Desgleichen.** Zweiter, verschiedener Entwurf, br. 1,00, h. 0,80. Fabrikant A. Riedinger, Augsburg.

Venedig.

1855—1856.

168. **Himmelfahrt der Maria.** Kopie nach Tizians Assunta in der Akademie zu Venedig, h. 3,38, br. 1,90. Großherz. Gemäldegalerie, Karlsruhe.
169. **Pietro Martire** nach Tizian. Kleinere Kopie. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

---

[1]) Das Bild wird später in Besitz der Nat.-Gal. Berlin übergehen.

[2]) Eine nach einem Daguerreotyp hergestellte Photographie des Bildes erschien in Fr. Hanfstaengls Verlag in München. [Die Glasplatte befindet sich jetzt im Gr. Kupferstich- und Handzeichnungskabinett der Kunsthalle in Karlsruhe.]

170. **Poesie,** h. 2,65, br. 1,75. Geschenk des Künstlers an den Großherzog Friedrich v. Baden. Jetzt Gr. Gemäldegalerie, Karlsruhe.
171. **Dante mit Virgil in der Unterwelt,** die Schatten von Paolo und Francesca da Rimini anrufend. Dantes Hölle V. Gesang, br. 1,85, h. 0,96. Farbenskizze. Komm.-Rat Fromberg, Berlin.
172. **Madonna mit dem Kinde.** Ueber den Verbleib dieses Bildes, dessen Feuerbach in einem Schreiben aus Kastell Toblino mit den Worten erwähnt: „Eine Madonna für die Burgkapelle habe ich auch gemacht" ist nichts weiteres bekannt [1]).

Von den überaus zahlreichen Landschaftsstudien aus dem Tridentiner Gebirge, wo sich Feuerbach mit Scheffel im Sommer 1855 aufhielt, sind ermittelt:

173. **Bergüberschau,** br. 1,20, h. 0,70.
174. **Berglandschaft,** br. 0,70, h. 0,55.
175. **Wald u. Wiese,** br. 0,70, h. 0,55.
176. **Stürzendes Gewässer,** h. 0,70, br. 0,55.
177. **Fels u. Gestein,** h. 0,70, br. 0,55.
178. **Ausgeführte Landschaft,** br. 0,70, h. 0,55.
179. **Desgleichen,** br. 0,70, h. 0,55.
180. **Landschaftliche Skizze,** br. 0,56, h. 0,45.
181. **Desgleichen,** br. 0,56, h. 0,45.

(173–181:) Aus dem Nachlaß von J. V. v. Scheffel in Besitz seines Sohnes, des Freiherrn J. V. v. Scheffel in Karlsruhe übergegangen.

182. **Berglandschaft,** br. 0,70, h. 0,55. Prof. Hofrat Hilger, München.
183. **Gestein,** br. 0,56, h. 0, 45. In gleichem Besitz.
184. **Waldwiese,** br. 0,70, h. 0,55. Dr. Jaffé, Berlin.
185. **Felsenstudie,** br. 0,70, h. 0,55. Besitzer derselbe.
186. **Landschaft,** derselbe.
187. **Desgleichen.** Wasserfall, h. 0,84, br. 0,56. Kunsthandlung Fritz Gurlitt (Waldecker), Berlin.
188. **Landschaft.** Thalsenkung, Felsen. Bez. *A F.*, h. 0,55, br. 0,83. Nat.-Galerie, Berlin.
189. **Landschaft.** Felsen, 3 weidende Kühe. Bez. *A F.*, h. 0,50, br. 0,35. Nat.-Gal., Berlin.
190. **Landschaft,** br. 0,56, h. 0,45. Von Frau Feuerbach an ihre Dienerin Frl. Babette Kuß in Heilbronn, geb. in Oberbreisach, vermacht.
191. **Wald mit Gestein,** h. 0,53, br. 0,41. Fräulein v. Maczewski, Heidelberg.
192. **Landschaftsskizze.** Stürzendes Gewässer. Hochformat. Frau Stabsarztwitwe Dr. Auguste Heydenreich, Ansbach.

---

[1]) Was im Vermächtnis S. 61 der 1. Aufl. darüber zu lesen ist, beruht wohl auf mündlichen Mitteilungen des Künstlers; weder die Briefe, noch die Lebensaufzeichnungen Feuerbachs enthalten diese Schilderungen.

[Diese Anmerkung rührt von Allgeyer her.]

193. **Kampagnole** aus den Tridentiner Alpen, auf der l. Schulter den Rock tragend, die r. Hand in die Hüfte gestützt, hält einen Stock, auf den er sich stützt, h. 0,91, br. 0,67. Auf ein Brett gemalt. Geschenk von Feuerbachs Mutter an Frau Adolf Duffing, geb. Euler, Werder bei Berlin.

194. **Kampagnolen** a. d. Tridentiner Bergen, an einem offenen Feuer. Kunstmaler Gerhardt, Düsseldorf.

195. **Das Kind des Dichters.** Vier lebensgroße Figuren. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

In den Jahren, die Feuerbach in München, Antwerpen, Paris und Karlsruhe verbrachte, scheint er über der Uebung in der Oeltechnik die Pflege der Handzeichnung als solcher ganz vernachlässigt zu haben. Venedig ergab seit Düsseldorf zum erstenmal wieder eine Fülle von Handzeichnungen. Leider sind sie vom Künstler selbst in spätern Jahren fast sämtlich „als zu formlos" vernichtet worden. Verschont von diesem Schicksal blieben nur die zuvor schon in andern Besitz übergegangenen Blätter, sowie die Kopien und die auf Naturstudium beruhenden Arbeiten, wie z. B. der lebensgroße, besonders schöne

196. Studienkopf zur Poesie (Nr. 170), nach einer Venetianerin; en face Bild, h. 0,559, br. 0,406; Kreide auf braunem Tonpapier, gez. A. Feuerbach 1855. Arnold Otto Meyer, Hamburg.

197. Weibliche Figur, ganze Gestalt, stehend, in der r. Hand eine Geige. Gez. AF. 1855. Links auf einem Spruchband POESIA, h. 0,42, br. 0,234. Geöltes, braungewordenes Tonpapier. Vermächtnis des Grafen v. Schack an das K. Kupferstichkabinett, München. Nr. 35745, vergl. Nr. 170.

198. Die Gruppe der Musikanten aus dem Gastmahl des Reichen von Bonifazio in der Akademie zu Venedig, h. 0,45, br. 0,31. Kreidezeichnung auf braunem, mit Oel fixiertem Tonpapier. Vermächtnis des Grafen v. Schack an das K. Kupferstichkabinett, München, Nr. 35750.

199—208. Zehn weitere Handzeichnungen nach venetianischen Meistern. J. d. Br. erwähnt; Verbl. unbekannt.

209. Madonna mit dem Kind. Geh.-Rat Prof. Holtzmann, Straßburg i. E.

210. Il bambino del Poeta. Kohlezeichnung. Entwurf zu Nr. 195. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

211—213. Drei Albumblätter. J. d. Br. erwähnt. In amerikanischem Besitz.

[Vgl. weiter die in einem Brief Feuerbachs von 1874, Band II, S. 257 genannten drei Blätter: stehende Frau, Niobe ähnlich; sitzende Frau mit knieendem Kind, Hagar ähnlich; ein Jupiter oder apostelähnlicher Mann mit erhobener Rechten, gewandet. Allgeyer hat diese 3 Blätter anders eingereiht. Vgl. Nr. 759. 765. 766.]

Florenz.

1856.

214. **Kopie nach einem florentinischen Bilde.** Aus dem Besitze von Burckhardt-Merian in Basel durch Entwendung verschwunden.

215. **Madonna mit dem Kinde,** nach der Marmorgruppe des Michel Angelo in der Medizäerkapelle in Florenz. Kreide auf w. Papier, h. 0,58, br. 0,33. Frau Generaldirektor Levi in Partenkirchen [1]).

216. **Blatt aus einer Schreibmappe,** mit Skizzen in Tinte bedeckt, z. T. mit Beziehung auf die Medizäergräber, h. 0,25, br. 0,20. Nat.-Gal. in Berlin. Depot Nr. 50.

Römischer Aufenthalt von 1856—1873.

1856—1857.

217. **Kleine Amazonenschlacht.** Ovalquerbild, br. 0,64, h. 0,52. Großh. von Oldenburg. Galerie daselbst.

218—228. **Elf kleine Ovalbilder;** br. 0,31, h. 0,24.
Verbleib größtenteils unbekannt. Ermittelt ist:
1) **Diana mit Nymphen.** Kunstmaler Ed. Cohen, Frankfurt a. M.
Dem Gegenstand nach sind ferner bekannt
2) **Auffindung Mosis,** und
3) **Anbetung der Könige.**

229. **Tod des Pietro Aretino.** Miniaturbild von Nr. 164. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

230. **Studienkopf;** nach der Handzeichnung zur venetianischen Poesie, Nr. 196 gemalt. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

231. **Musizierende Hirtenknaben** in einer Landschaft. J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

232. **Bildnis des Kupferstechers Julius Allgeyer;** Kniestück mit beiden Händen; lebensgr., h. 1,00, br. 0,74. Aus einer Versteigerung 1901 bei Lepke, Berlin, in unbekannte Hände übergegangen.

233. **Büssende Magdalena** nach Carlo Maratta in d. Gal. Corsini in Rom. Burckhardt-Merian, Basel.

234. **Bildnis der kleinen Römerin Giacinta Neri,** in Federhut und Rosakleid in einer grünen Laube. Im Bes. d. Familie in Rom.

235. **Othello,** die schlafende Desdemona vor dem Morde betrachtend. Farbenskizze. In unbekanntem Besitz.

---

[1]) Die Zeichnung wird später in Besitz der Nat.-Galerie, Berlin, übergehen.

236. Schlafende Nymphe im Grünen, br. 0,398, h. 0,378. Gez. A. Feuerbach 57. Kreide auf grauem Tonpapier. Nat.-Gal., Berlin. Kat. der Handzeichnungen Nr. 1.
237. Poesie. Sitzende Gestalt, in die Saiten einer Gambe greifend; zu ihren Füßen eine geflügelte Putte. Gez. A. Feuerbach. 57. Unterschrieben: POESIE, h. 0,571, br. 0,372. Kreide auf gelbbraunem Tonpapier mit w. erhöhten Lichtern. Durch Vermächtn. des Grafen v. Schack im Besitz des Kupferstichkabinetts in München. Nr. 35749.
238. Ariost, mit edeln Frauen lustwandelnd. Erste Idee zu Nr. 245 „Dante mit edeln Frauen". Kreidezeichnung. Verbl. unbekannt.
239. Junge Frau in italienischer Volkstracht, mit einem nur in leichten Linien angedeuteten stehenden Kinde auf dem Schoße; das Kind von der Mutter abgewendet. Zur Linken in Umrissen eine Madonnenstatue. Kreidezeichnung n. d. Natur auf grauem Tonpapier mit w. erhöhten Lichtern. Gez. AF., h. 0,36. br. 0,24. Frau Zeibels, Frankfurt a. M.

1858.

240. **Selbstbildnis.** J. d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.
241. **Bildnis des Kupferstechers Jul. Allgeyer.** Kniestück mit beiden Händen. Gez. A. Feuerbach. 1858, h. 1,00, br. 0,74. Städt. Museum, Basel.
242. **Madonna mit dem Kinde;** sitzend in ganzer Figur. Ovalbild, h. 0,65, br. 0,58. Gez. Rom 1858. Im Nachlaß des Historienmalers Ernst Stückelberg, Basel.
243. **Szene aus Hamlet.** Vor der Bühne. III. Aufz., 2. Auftr. Der Hof; Hamlet zu Opheliens Füßen, br. 0,70, h. 0,59. Farbenskizze. Mrs. Codman, Berlin.
244. **Der sterbende Dante;** mit der Vision der Beatrice im Glorienschein. Farbenentwurf. Gez. A. Feuerbach 1858, h. 1,00, br. 0,75. Im Nachlaß von Frau Wesendonk, Berlin.
245. **Dante mit edlen Frauen,** br. 2,77, h. 1,55. Gez. A. Feuerbach 1858. Durch Schenkung des Großherz. Friedrich v. Baden Eigent. d. Gemäldegalerie in Karlsruhe.
246. **Weibliches Bildnis** (Porträt von Frau Dr. Fritz Stiebel). Kniestück mit beiden Händen, h. 1,00, br. 0,75. In Rom gemalt. Bez. AFeuerbach 1858. Carl Stiebel, Frankfurt a. M.
247. **Kinderständchen.** Erste Darst., br. 2,00, h. 1,00. Städt. Museum, Leipzig.
248. **Grosse Landschaftsstudie** aus Villa Borghese bei Rom. Hochformat. Verbl. unbekannt.
249. **Terrainstudie** aus d. Thermen d. Caracalla in Rom. Prof. Begas, Berlin.

Die Handzeichnungen aus den Jahren 1857 u. 1858.

250. Mutter mit Kindern an einem Springbrunnen. Kreide auf gelblichbraunem Papier, mit w. erhöhten Lichtern. Komm.-Rat Flinsch, Berlin.

251. Der sterbende Dante und seine Tochter Beatrice, knieend über s. Schoß gebeugt, h. 0,55, br. 0,55. Studie n. d. N. zu Nr. 244. Gez. AF. Kr. auf gelbl. Tonpap. Dantes Kopf, etwas größer, in der o. Ecke r. Frau Prof. Braun, geb. Artaria, München.

252. Kopf des Dante, lebensgr. Kreidezeichn. Verbl. nicht bekannt.

253. Weiblicher Kopf (zum Dantebild). Weißes P., h. 0,385, br. 0,255. Bez. Kunsthandlung Fritz Gurlitt (Waldecker), Berlin.

254. Madonna mit dem Kinde. Stiftzeichnung auf gelbem Pap. Im Nachlaß des Minist.-Dir. v. Bürkel, München.

255. Heil. Familie, mit 3 knieenden Gestalten. Anbetung der Könige (vgl. Nr. 218—228 Nr. 3), h. 0,105, br. 0,078. Entwurf in Kreide und Deckweiß auf blauem Tonpapier. Landgerichtsrat Fleischhauer, Stuttgart. (Zu 1856/57 gehörig).

256. Pieta. Erste Idee zur Pieta bei Schack, br. 0,47, h. 0,325. Gez. AF. Kreide auf gelbgrauem Tonp. mit w. erh. Lichtern. Nat.-Galerie, Berlin. Kat. Nr. 5.

257. Römisches Mädchen, sitzend nach r. gewandt, ganze Figur. Stift auf grauem Tonp. Gez. A. Feuerbach, Rom, Jan. 1858, h. 0,36, br. 0,26. Verbl. unbekannt.

258. Kinder dem Bad entsteigend, br. 0,14, h. 0,10. Stift auf blauem Tonpapier. Verbl. unbekannt.

259. Kinderständchen. Entwurf zu Nr. 247, br. 0,60, h. 0,30. Kr. auf Tonpapier. Frau Prof. Isabella Springer, Leipzig.

260. Kinderständchen. Zeichnung in Kreide nach der zweiten Darstellung Nr. 347. Bestell. von Frau Schwabe in Rom. I. d. Br. erwähnt. Verbleib unbekannt.

261. Balgende Buben. Entwurf zu Nr. 348, br. 0,575, h. 0,290. Kr. auf graublauem Tonpapier mit w. erh. Lichtern. Vermächtnis v. Schack an das Kupferstichkabinett in München.

262. Badende Kinder. Entwurf zu Nr. 421, br. 0,585, h. 0,290. Gez. A. Feuerbach, 1858. Kreide auf gelblichem Tonpapier mit w. erhöhten Lichtern. Vermächtnis des Grafen v. Schack an das Kupferstichkabinett in München.

Die Kinderstudien von 1858.

263. Nackter Knabe, ganze Figur; Rückenansicht, h. 0,352, br. 0,200. Kreide auf graublauem Tonpapier mit w. erhöhten Lichtern. Gez. AF. Durch Schenkung König Ludwigs II. Eigentum des Kupferstichkabinetts, München. Kat. Nr. 25299.

264. Nackter Knabe, einen Apfel in der Hand haltend, h. 0,35, br. 0,20. Kreide auf blauem Tonpapier mit w. erhöhten Lichtern. Gez. AF. Wie oben. Kat. Nr. 25289.

265. Nackter Knabe, in Vorderansicht mit ausgestreckten Armen, h. 0,37, br. 0,194. Gez. AF. Kreide auf gelbem Tonpapier. Wie oben. Kat. Nr. 25288.

266. Nackter Knabe, in Rückenansicht übersteigend, h. 0,35, br. 0,22. Gez. AF. Kreide auf gelb. Tonpap. mit w. erh. Lichtern. Wie oben. Kat. Nr. 25287.

267. Nackter Knabe, auf ein Tamburin gestützt. Rückenansicht. Gez. AF., h. 0,36, br. 0,194. Gelbes Strohpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern. Wie oben. Kat. Nr. 25292.

268. Nackter Knabe in hockender Stellung, Profil nach l. gewandt, den r. Arm u. Zeigefinger ausstreckend. Gez. AF., h. 0,254, br. 0,193. Kreide auf Strohpapier. Nat.-Gal. Berlin. Kat. Nr. 4.

269. Nackter bekränzter Knabe, Vorderansicht. Mit der l. Hand einen Vorhang aufhebend, mit dem Zeigefinger der r. Hand am Mund Schweigen gebietend. Gez. AF., h. 0,37, br. 0,21. Strohpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern. Nat.-Gal. Kat. Nr. 8. — In Nr. 247 u. 347 verwertet.

270. Nackter Knabe, nach l. vornübergebeugt, den l. Fuß auf einen Pfeiler stützend, zieht sich einen Dorn aus dem Fuße. Gez. AF. Gelb. Tonpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern, h. 0,367, br. 0,231. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

271. Nackter Knabe, knieende Rückenfigur, bekränzt, h. 0,328, br. 0,219. Strohpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern. Dresdener Kupferstichkab. Verwertet in Nr. 347 und 557.

272. Nackter Knabe in hockender Stellung, Rückenansicht; nach l. gewendet; der l. Arm erhoben, das l. Bein zurückgebogen. Kopf etwas zurückgeworfen, h. 0,267, br. 0,204. Graublaues Tonpapier. Kreide mit Deckweiß; r. u. mit Deckweiß gez. AF. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

273. Nacktes Kind in sitzender Profilstellung, nach l. gewendet; das l. Bein über das r. geschlagen, h. 0,227, br. 0,162. Graublaues Tonpapier. Kreide mit Deckweiß. Mit Deckweiß gez. AF. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

274. Nackter Knabe, in kauernder Stellung, nach l. gewendet, br. 0,25, h. 0,22. Gez. AF. Kreide auf Tonpapier mit w. erh. Lichtern. Verbleib unbekannt. Aus dem Besitz von F. Otto in Halle bei Lepke, Berlin versteigert.

275. Nackter Knabe, Vorderansicht. Verbl. unbekannt.

276. Nackter Knabe, Vorderansicht, das r. Knie etwas gebogen. Kreide auf br. Tonpapier. Frau Dr. Sophie Heydenreich, Ansbach.

277. Nacktes Kind, in hockender Stellung, mit der l. Hand zur Erde greifend, mit dem r. Arm aufs Knie gestützt, h. 0,262, br. 0,255. Grau-

blaues Tonpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern. Vielfach verwertet. A. O. Meyer, Hamburg.

278. Nackter Knabe, Rückseite, niedergebückt, ein Tuch zwischen den Beinen nachschleifend. Graublaues Tonpapier mit w. erh. Lichtern, h. 0,311, br. 0,291. Gez. AF. Im gleichen Besitz.

279. Nackter Knabe, stehend von vorn, Kopf fast profil, emporblickend, nach r. gewendet; auf den r. Unterarm sich stützend, den l. erhoben. Das r. Spielbein zurückgestellt. Andeutungen von Kopf und Schoß e. Frau. Gez. AF. Graugelbes Tonpapier. Kreide mit w. erh., h. 0,365, br. 0,197. Besitzer derselbe.

280. Nackter Knabe, stehend, Kopf u. Körper profil, mit zurückgebogenen Armen sich aufstützend; mit dem r., ausgestreckten Fuß wie im Wasser spielend. Gez. AF. Strohpapier. Kreide mit aufgesetzten Lichtern. Mehrfach verwertet. Besitzer der vorige.

281. Nackter Knabe von vorn, der gesenkte Kopf 3/4 Profil; halb liegend auf einem weißen Tuche ausgestreckt; das r. Bein auf den Sitz zurückgebogen, der r. Arm nach unten greifend, der l. nach oben erhoben, h. 0,363, br. 0,289. Strohpapier. Kreide mit w. erh. Lichtern. Gez. AF. Im gleichen Besitz.

282. Kopf eines Kindes von vorn, br. 0,098, h. 0,072. Graublaues Tonpapier. Kreide mit Deckweiß. A. O. Meyer, Hamburg.

283. Kopf eines Kindes, 3/4 Profil nach l., etwas gesenkt, br. 0,098, h. 0,082. Graublaues Tonpapier. Kreide mit Deckweiß. Im gl. Besitz.

284. Linkes, liegendes Bein eines Kindes, br. 0,134, h. 0,098. Graublaues Tonpapier. Kreide mit Deckweiß. A. O. Meyer, Hamburg.

285. Nackter Knabe, stehend; br. Tonpapier. Kreide mit w. erhöht, h. 0,215, br. 0,13. Komm.-Rat Flinsch, Berlin.

286. Zwei nackte Knaben, am Boden miteinander ringend. Gez. AF., br. 0,275, h. 0,21. Bläul. Tonpapier. Kreide mit Deckweiß. Komm.-Rat Alex. Flinsch, Berlin.

287. Nackter Knabe in nachsinnender Haltung. Verbl. unbekannt. (Ehemals E. Freund, Berlin.)

288. Nackter Knabe, sitzend, nebst Kindergruppe. Kreide u. Buntstift auf Tonpapier. Verbl. unbekannt. (Ehemals Kunsth. Meyer, Berlin.)

289. Nackter Knabe, im Laufe umschauend. Verbl. unbek. Wie oben.

290. Nackter Knabe, stehend, ganze Figur, 3/4 Rückenwendung, h. 0,40, br. 0,21. Gez. AF. Kreide auf Tonpapier. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach bei Wien.

291. 292. Nackter Knabe, stehend, Rückenansicht, nach r. vorgebeugt; zwischen den gespreizten Beinen ein Tuch nachziehend, h. 0,247, br. 0,18. Wiederholung von Nr. 278. Kreide auf graubl. Tonpapier. Rückseite: stehender nackter Knabe mit ausgestrecktem Arm nach l. Gustav Schiller, Frankfurt a. M.

293. Nackter Knabe, Profilstellung nach l. gewendet, mit ausgestrecktem l. segnenden Arm, auf dem Schoß der Mutter stehend, von der nur die rechte, das Kind haltende Hand sichtbar ist. Studie zu Nr. 255, h. 0,127, br. 0,09. Ernst Arnold, Kunsthandlung (Gutbier), Dresden.

294. Nacktes Kind, stehend, nach r. vorgebeugt, lorbeerbekränzt; in der r. Hand eine Guitarre nachziehend. Vor ihm, leicht skizziert ein zweites Kind in Rückenansicht, h. 0,252, br. 0,184; r. unten aufgeklebt. Kreide auf gelbgrauem Tonpapier. Im gleichen Besitz.

295. Oberteil eines nackten Knaben mit lockigem en face Kopf, an die Mutter gelehnt, die nur in Umrissen angedeutet ist; r. oben kleinerer Knabenkopf im Halbschatten, h. 0,18, br. 0,154. Oberst Freiherr v. Heyl, Darmstadt.

296. Mutter mit Kind, Bruchstück. Die Mutter ³/₄ Profil neigt sich nach r. zum Kinde, das, vom Rücken gesehen, sich an die Mutter anschmiegt, h. 0,157, br. 0,144. Kohle auf braunem Papier. Landgerichtsrat Fleischhauer, Stuttgart.

297. Nacktes bekränztes Kind; der Kopf wiederholt, h. 0,15, br. 0,15. Stift auf braunem Tonpapier. Verbl. unbekannt. Aus dem Besitz von F. Otto, Halle bei Lepke, Berlin versteigert.

298. Nacktes Kind. Verbleib unbekannt. Wie oben.

299. Kinderstudie. Verbleib unbekannt. Wie oben.

300. Kind mit Mandoline.

301. Desgleichen.

302. Desgleichen.

303. Desgleichen.

Von der Mutter Feuerbachs an ungenannte Freunde verschenkt. (300–303)

304. Gruppe von nackten Kindern. Kr. auf gelbem Tonpap. Frau Bankdirektor Eckhard, geb. Eisenlohr, Mannheim.

305. Gruppe nackter Kinder.

306. Desgleichen.

307. Desgleichen.

Stiftzeichnungen auf weißen Oktavblättern. Gr. v. Oriola in Büdesheim b. Frankfurt a. M. (305–307)

308. Fries von nackten Kindern. N. d. N. Kr. auf blauem Tonpap. Frau Richard Ochs, geb. Schlenker, Frankfurt a. M.

309. Kopf eines jungen Mädchens, von vorn; auf grauem Tonpapier, h. 0,18, br. 0,11. Früher bei Generalmusikdirektor H. Levi, München. Verschollen.

310. Kinderköpfchen. ³/₄ Profil n. l., h. 0,095, br. 0,095. Blaues Tonpap. Kr. mit w. erh. Licht. Frau Generaldirektor Levi, Partenkirchen [1].

311. Kinderköpfchen, nach r. gew., h. 0,095, br. 0,095. Bl. Tonpap. Kr. mit w. erh. Licht. Im gl. Besitz [1].

312. Kinderköpfchen, n. l., h. 0,095, br. 0,095. Wie oben [1].

313. Nacktes Kind, Oberkörper mit vorgeneigtem Lockenkopf nach l., h. 0,12, br. 0,115; Bleist. auf blaugrauem Tonpap. Geschenk von Frau Feuer-

[1] Werden später in Besitz der Nat.-Gal. Berlin übergehen.

bach an die Künstlerklause, Nürnberg. In einem Album daselbst aufbewahrt.

814. Unbekannter Gegenstand. Von ebenda verlost. Unbekannt an wen.

815. Kopf eines Kindes. Kreide auf Tonpapier. Sanitätsrat Dr. Wolfgang Ehrhardt, Rom.

816. Kopf eines kleinen Mädchens. Auf dunkelgelbem Tonpap., h. 0,21, br. 0,17. Witwe des Botschafters v. Keudell (Rom), Hohenlübbichow in der Neumark.

817. Rumpf und linker Arm eines Kindes. Der Kopf zur Hälfte abgeschnitten, d. Arm stark ausgestreckt, br. 0,165, h. 0,085. Blaugraues Tonpap., Kr. mit Deckweiß. Landgerichtsrat Fleischhauer, Stuttgart.

818. Beine eines halb knieenden Kindes. Wendung nach r., h. 0,10, br. 0,068. Graubl. Tonpap., Kreide mit Deckweiß. v. Heyl, Darmstadt.

819. Nacktes Kind, sitzend, nach l., h. 0,245, br. 0,117. Blaues Papier, schwarze Kr., weiß gehöht. Geheimrat Prof. Ehlers, Göttingen.

Landschaftliche Studien von 1857 und 1858, aus dem Sabiner- und Albanergebirge.

820. Der Nemisee, br. 0,569, h. 0,242. Graues Tonpap., Kr. mit w. erh. Lichtern. Rücks. skizzierte Landschaft. Durch Schenkung König Ludwigs II. Eigent. des Kupferstichkab. in München, Kat.-Nr. 25 286.

821. Baumgruppe bei Olevano. Gez. A. F., br. 0,519, h. 0,335. Desgl. Kat.-Nr. 25 287.

822. Monte Serrone. Gez. Æ., br. 0,53, h. 0,49. Desgl. Kat.-Nr. 25 285.

823. Olivenbaumstudie, Kr. auf grauem Tonpap., br. 0,27, h. 0,20; Nat.-Gal., Berlin, Kat.-Nr. 31.

824. Baumstudie, Bleistiftz. h. 0,22, br. 0,10. Wie ob. Depot-Nr. 51.

825. Desgleichen, Bleistiftz. h. 0,22, br. 0,10. Wie ob. Depot-Nr. 52.

826. Desgleichen, graubraunes Papier, Blei, Buntstift und Deckfarbe, br. 0,26, h. 0,20. Kat.-Nr. 32.

827. 828. Zwei landschaftliche Skizzen, graubraunes Papier, Federz. h. 0,199, br. 0,268. Kat.-Nr. 33, 34.

829. Bergstudie, Kr. auf grauem Tonpap. mit Farbtönen, br. 0,27, h. 0,20. Wie oben Kat.-Nr. 35.

830. Park-Allee, Kr. u. Deckw. auf br. Tonpap., h. 0,453, br. 0,314. Gez. Æ., Großherzog von Oldenburg. Privatbibliothek.

831. Römische Kampagna. Kr. und Deckweiß auf blauem Tonpap., br. 0,54, h. 0,29. Gez. Æ. Im Besitze desselben.

832. Desgleichen, br. 0,495, h. 0,274. Bez. A. F. Wie oben.

833. Desgleichen, br. 0,55, h. 0,275. Bez. Æ. und A. F. Wie oben.

834. Sabiner Berge, br. 0,548, h. 0,234. Bez. A. F. Wie oben.

335. Parkstudie. Vorn massives Steingeländer, r. Treppe, im Hintergr. Fontaine. Bez. *F.*, h. 0,273, br. 0,262, Kr. mit Aquarelltönen. K. Kupferstichkabinett, Dresden.
336. Landschaftliche Studie. Abhang mit Olivenbäumen, Kr. mit Aquarelltönen auf bräunl. Papier, h. 0,275, br. 0,208. Im gl. Besitz.
337. Der See von Nemi. Kr. mit Deckweiß auf grauem Tonpap. Gr. v. Oriola in Büdesheim b. Frankfurt a. M.
338. Römische Kampagna. Im gl. Besitz.
339. Römische Kampagna, von Genzano aus gesehen. Verbleib unbekannt.

340. Weiblicher Profilkopf, mit Laubkranz in den Haaren. In Genzano im Albanergebirge entstanden, Kr. auf grauem Tonpap. Verbl. unbekannt.
341. Weiblicher Profilkopf, n. l. gewendet, d. Kinn in d. l. Hand gestützt; lebensgr. Portraitcharakter, h. 0,355, br. 0,245, Kr. auf blauem Tonpap. Im Nachlaß des Bankdirektors Stein in München.
342. Weiblicher Profilkopf, nach r. gew., Kr. auf bl. Tonpap. mit w. erh. Lichtern. Gez. *F.*, 3/4 Lebensgr., Portraitcharakter. Im gl. Besitz.
343. Liebespaar. Stift auf weißem Papier. Gr. v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.
344. Skizzenbuch, vorwiegend mit Amazonenstudien und Pferden, h. 0,11, br. 0,07, dat. 1. Nov. 58, auch später benützt. Gr. Kupferstichkabinett, Karlsruhe.

1859.

345. **Kinder an einem Springbrunnen**, h. 1,29, br. 0,87. Gutsbesitzer Ferdinand Reiß, Karlsruhe.
346. **Kinder am Wasser.** Gegenstück zum vorigen. Größe gleich. Besitzer derselbe.
347. **Kinderständchen,** zweite Darstellung, h. 1,06, br. 2,12. Frau Else v. Harder, Karlsruhe.
348. **Balgende Buben.** Gegenst. z. vorigen, in gl. Größe. Städt. Kunstsammlung, St. Gallen.
349. **Studienkopf eines Kindes.** Verbleib unbekannt.

350. Erster Entwurf zur Amazonenschlacht. Sepiazeichn. mit Feder und Pinsel auf gelbl. Papier. Bez. *Feuerbach.* Zum Teil in dem großen Gemälde verwertet, br. 0,56, h. 0,33. Nat.-Gal., Berlin.
351. Episode zur Amazonenschlacht. Im großen Bilde nicht verwertet. Amazone zu Fuß, die, eine niedergesunkene Kampfgen. schützend, mit dem Schlachtbeil auf e. Gegner einhaut, der, zur Erde liegend, sie am Gewand gefaßt hält; h. 0,424, br. 0,60. Gez. *Feuerbach*, Sepiazeichn. wie oben. Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

352. Pieta. Wiederholung von Nr. 256; mit Benützung von Natur. Für den Stich bestimmt, Kr. auf gelbl. Tonpapier, mit w. erh. Lichtern. Gez. AFeuerbach. Verbleib nicht bekannt.

1860.

353. **Madonna mit dem Christuskinde,** umgeben von drei musizierenden Kindern, Ovalbild, h. 1,17, br. 0,96. Gez. A. Feuerbach, Roma. 1860. Kgl. Gemäldegal., Dresden.

354. **Weibliches Bildnis** (Frau Prof. Rosalie Braun, geb. Artaria in München), h. 0,75, br. 0,65. In Heidelberg gemalt. Frau Landgerichtsratswitwe Courtin, Freiburg i. Br.

355. **Weibliches Bildnis** (Frau Landgerichtsrat Courtin, geb. Artaria in Freiburg). Größe wie oben. Im gl. Besitz.

356. **Weiblicher Studienkopf,** Modell zum Dantebild 245, lebensgroßes Brustbild mit Schleier und Hand; h. 0,75, br. 0,54. Bez. A. Feuerbach, Roma 1860. Frau Dr. Th. Diehl, geb. Stiebel, Großlichterfelde Ost.

357. **Weiblicher Studienkopf,** nicht ganz Profil. Prof. Ferd. Keller, Karlsruhe.

358. **Madonna.** In den Briefen erwähnt, als für England bestimmt. Verbleib unbekannt.

359. Studienkopf zur Madonna in Dresden (Nanna). Kr. auf braunem Tonpap. Gez. AF., h. 0,385, br. 0,305. Durch Vermächtn. d. Gr. v. Schack im Bes. d. Kupferstichkabinetts in München.

360. Studienkopf zur Schackschen Madonna (Nanna). Verbleib unbekannt.

361. Kopf eines Kindes; Profil n. r. u. in d. Höhe gerichtet. Gez. AF., h. 0,164, br. 0,152, Kr. auf gelbgrauem Tonpap. Studie zu dem hinteren Engel l. auf der Dresdener Madonna und entsprechend auf der verkleinerten Kopie bei Schack. Dresdener Kupferstichkabinett.

362. Kopf eines Kindes. 3/4 Profil n. l., in d. Höhe gerichtet, h. 0,164, br. 0,152. Studie zu dem hinteren Engel r. auf d. Dresdener Madonna, sowie entsprechend bei Schack. Wie oben und im gl. Besitz.

363. Profilkopf eines Kindes, nach r. gew. u. etwas gesenkt. Gez. AF., h. 0,165, br. 0,150. In beiden Bildern enthalten. Wie oben und im gl. Besitz.

364. Profilkopf eines Kindes, n. r. gew. Gez. AF., h. 0,165, br. 0,152, Kr. auf gelbbraunem Tonpap. mit Deckweiß. Studie zu dem vierten Engel auf der Schackschen Madonna. Fehlt im Dresdener Bild. Im gl. Besitz.

365. Händestudien, nebst musikal. Instrumenten zur Dresdener Madonna. Verbleib unbekannt.

366. Händestudien, zweites Blatt, h. 0,38, br. 0,41. Frau Justizratswitwe Heydenreich, Bayreuth.

367. Händestudien, drittes Blatt, h. 0,305, br. 0,368; Kr. auf bräunl. Tonpapier. Im Besitz d. Kupferstichkab. in München. Kat.-Nr. 25288.

368. Knabe, Mandoline spielend, Oberteil, h. 0,308, br. 0,185. Gez. AF., Kr. auf gelbgr. Tonpap. Variante zu den Studien für die Dresdener Madonna. Im obigen Besitz. Kat.-Nr. 25291.

369. Kind im Profil, mit beiden Händen, Mandoline spielend. Unten drei greifende Kinderhände, h. 0,252, br. 0,174. Gez. AF., Kr. auf br. Tonpap. mit w. erh. Lichtern. Studie zur Dresd. Madonna. Im gl. Besitz. Kat.-Nr. 25281.

370. Kopf eines Kindes, von vorn, h. 0,176, br. 0,16. Gez. AF. Wie oben. Im gl. Besitz. Kat.-Nr. 25282.

371. Friesartige Skizze, fünf ruhende Gestalten. Federzeichn. i. Tinte auf grauem Tonpapier, br. 0,27, h. 0,20. Nat.-Gal., Berlin. Kat.-Nr. 30.

372. Skizzierter Frauenkopf, niederblickend; ³/₄ Profil, Kreide, h. 0,26, br. 0,20. Im gleichen Besitz. Depot-Nr. 47.

373. Sitzendes Mädchen, mit dem Spinnrocken in den Armen, neben ihm eine Ziege. Kreide, h. 0,26, br. 0,20. Im gl. Besitz. Depot-Nr. 46.

374. 375. 2 Doppelblätter aus einer Schreibmappe Feuerbachs, das eine weißes Glanzpapier, das andere rotes Löschpapier, jetzt rückseitig zusammengeklebt; die weiße und die rote Seite bedeckt mit Dutzenden von nackten und bekleideten Gestalten, Köpfen, Vögeln, die F., während er Briefe schrieb, mit der Feder auf die Unterlage zeichnete; h. 0,25, br. 0,44. Minister a. D. Dr. A. Eisenlohr, Baden-Baden.

376. Amoretten. Prof. Reinh. Begas, Berlin.

1861.

377. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Profilbild mit Hand, h. 0,76, br. 0,64. Großherzog v. Baden. Auf Schloß Mainau befindlich.

378. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Brustbild mit Hand; Profil n. r. gew., h. 0,72, br. 0,62. Helmrich, Leipzig.

379. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna), eichenlaubbekränzt; Profil n. l.; Brustbild mit Hand; h, 0,71, br. 0,61. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach bei Wien.

380. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Rückenwendung; ³/₄ Profil n. l., h. 0,65, br. 0,54. Früher Eigent. des Oberst Rothpletz in Zürich. In unbekannten Besitz nach Leipzig gelangt.

381. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Profilbild in weißem Gewand, h. 0,68, br. 0,52. Hofr. Prof. Hilger, München.

382. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Brustbild mit Hand; Profil nach l., h. 0,67, br. 0,50. Frau Generalmusikdirektor H. Levi, Partenkirchen[1]).

[1]) Das Bild wird später in Besitz der Nat.-Gal. Berlin übergehen.

883. **Bildnis einer Römerin** (Nanna). Kniestück mit Hand und Fächer, h. 1,00, br. 0,81. In der Galerie Schack in München.
884. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Brustbild mit Hand. Verlorenes Profil. Studie zur Darmstädter großen Iphigenie, h. 0,73, br. 0,53. Minister a. D. Dr. A. Eisenlohr, Baden-Baden.
885. **Weibliches Bildnis** (Nanna) mit Fächer. Kniestück in perlgrauem Gewand. Profilbild mit beiden Händen, h. 1,30, br. 0,95. W. Landfried, Heidelberg.
886. **Tänzerin** (Nanna). J. d. Br. von 1861 erwähnt, als in den Ovalrahmen der Madonna gemalt, h. 1,17, br. 0,96. Verbleib unbekannt.
887. **Weibliches Bildnis** (Nanna), in der rechten Hand eine Larve haltend. Sitzendes Kniestück mit beiden Händen, Kopf von vorn; schwarzes Seidengewand, weißer Ueberwurf, h. 1,37, br. 1,00. Gez. AFeuerbach. Frau Senator Dr. Berg, Frankfurt a. M.
888. **Weibliches Bildnis** (Nanna) vor e. Spiegel sitzend, ein blaues Band in die Haare flechtend. Rückenansicht mit stark verlorenem Profil. Spiegelbild en face. Kniestück h. 0,885, br. 0,720. Auf der umgeschl. Leinwand gez. AFeuerbach. Unvollendet. Israel, Berlin.
889. **Römisches Blumenmädchen** mit Blumenkörbchen in der l. Hand, in der r. Hand Nelke. Lebensgroßes Hüftbild, stehend nach r., Kopf en face, h. 0,86, br. 0,69. Bez. AF. Unvollendet. Dr. Amson, Frankfurt a. M.

1862.

890. **Römerin** (Nanna), das Tamburin schlagend. Lebensgroßes Kniestück, Kopf en face, h. 1,02, br. 0,825. Kunstmaler C. F. Karthaus, Berlin.
891. **Virginia** (Nanna). Auch „die schwarze Dame" genannt. In vollständig schwarzem Gewand und Schleier. Einen Fächer haltend, h. 1,18, br. 0,90. K. Schloß Rosenstein bei Stuttgart.
892. **Garten des Ariost**, h. 1,05, br. 1,53. In d. Gal. Schack, München.
893. **Iphigenie.** Erste Darstellung; Ueberlebensgröße; h. 2,50, br. 1,75. Großh. Gemäldegalerie, Darmstadt.
894. **Studie zur Iphigenie** (Nanna). Schwach verl. Profil; nach r.; in weißem Gewand; lebensgroßes Kniestück mit aufgestütztem r. Arm; h. 1,00, br. 0,76. Medizinalratswitwe Wolff, Heidelberg. (Vom Künstler 1876 Herrn Medizinalrat W., der ihn in schwerer Krankheit behandelt hatte, geschenkt.)
895. **Weiblicher Studienkopf**, in den Briefen „Poesie" u. „Italia" betitelt; Profil n. l., lorbeerbekränzt. Brustb. mit Hand; h. 0,72, br. 0,62. Oberst Frhr. v. Heyl, Darmstadt.

896. I p h i g e n i e, stehend ganze Figur im Profil, die r. Hand zur Stütze des Kinns emporgehoben. Bez. AFeuerbach. H. 0,47, br. 0,24. Kreide

auf grauem Tonpapier, mit w. erh. Lichtern u. blauen Farbtönen. Prof. Dr. Carl Neumann, Göttingen.

397. Iphigenie, sitzend; Profil; h. 0,39, br. 0,475. Gez. Feuerbach. Kreide auf braunem Tonpapier mit w. Deckfarbe erh. Komm.Rat Alex. Flinsch, Berlin.

398. Iphigenie, sitzend, n. l. gew. Entw. in Tinte auf weißem Papier. Frl. Mathilde Schwarzenbach, Zürich.

399. Iphigenie. Entwurf auf braunem Tonpapier. Kr. mit Farbtönen. Ehemals im Bes. von A. E. Freund in Berlin. Verbl. unbekannt.

400. Iphigenie, stehend. Kr. auf gelbbr. Tonpapier mit Deckweiß erhöht. Alex. Günther, Fasano, Gardasee.

401. Iphigenie. Im Gastmahl des Platon (1. Darst.) als Vasenfigur verw. Kr. auf braunem Tonpapier. Verbl. unbekannt.

402. Liegende nackte Frauengestalt, eine Schale in der l. Hand haltend, br. 0,265, h. 0,20. Federzeichn. in Tinte auf grauem Tonpapier. Nat.-Gal., Berlin, K.-Nr. 27.

403. Weibliche Figur, Oberkörper. Profil nach l. Bleistift auf grauem Tonpapier. Weiter drei Studienköpfe, zwei mit Stift, ein Profil in Tinte; br. 0,265, h. 0,20. Wie oben. Kat.-Nr. 8.

1863.

404. **Madonna mit dem Kinde**, von musizierenden Kindern umgeben. Verkleinerte Wiederholung der Dresd. Madonna (Nr. 353) unter Hinzufügung eines vierten Kindes; h. 0,68, br. 0,52. Gal. Schack, München.

405. **Römische Improvisatrice** (Nanna); lorbeerbekränzt. Profil nach l. gew.; in weißem Gewande. Gez. Feuerbach. 1863. H. 0,625, br. 0,525. Jakob Winter, Köln.

406. **Bildnis der Mutter**. Lebensgr. Kniestück mit beiden Händen. Dreiviertelprofil nach l. gew.; h. 1,00, br. 0,76. In Heidelberg gemalt. Geschenk von Frau Feuerbach an den Frauenverein Heidelberg.

407. **Weibliches Bildnis** (Frau Marie Stratz in Ziegelhausen b. Heidelberg). In Heidelberg gemalt. Vom Künstler nach Rom mitgenommen. Verbl. unbekannt.

408. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna). Unvollendet. Dr. Jaffé, Berlin.

409. **Pieta. Die Marien an dem Leichnam Christi**, br. 2,67, h. 1,35. Galerie Schack in München.

410. Kinder auf den Ruinen des Palastes des Nero, mit dem Ausblick aufs Meer. In den Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.

411. Erste Idee (?) zum vorigen. Federzeichnung n. d. Natur, mit Tinte auf w. Papier; h. 0,14, br. 0,10. Frl. M. Schwarzenbach, Zürich.

412. Nanna in Profil; h. 0,12, br. 0,10. Kreide a. gelbbr. Papier, mit w. erh. Lichtern. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach b. Wien.

413. Lorbeerstudie. Stift auf rötlich-grauem Papier; h. 0,112, br. 0,8. Früher im Bes. von J. Allgeyer in München. Verschollen.

1864.

414. **Nymphe, musizierende Kinder belauschend,** h. 1,12, br. 0,98. Durch Schenkung der Familie Thurneisen im Museum in Basel.
415. **Francesca da Rimini,** h. 1,36, br. 1,00. In der Galerie Schack in München.
416. **Desgleichen.** Delskizze; h. 0,77, br. 0,60. Dr. Otto v. Fleischl, Rom.
417. **Desgleichen.** Delskizze; h. 0,76, br. 0,58. Durch Schenkung von James Emden in der städtischen Gemäldesammlung in Mannheim.
418. **Weiblicher Studienkopf** (Nanna); h. 0,74, br. 0,62. Profil nach l. gew. Brustbild in weißem Gewande. Prof. Bluntschli, Zürich.
419. **Nymphe, musizierende Kinder belauschend,** h. 2,00, br. 1,30. Variante von Nr. 414. Schacksche Galerie, München.
420. **Romeo u. Julie,** h. 1,95, br. 1,15. Oberstabsarzt Solbrig, München.
421. **Badende Kinder,** br. 1,48, h. 0,72. Gal. Schack in München.
422. **Badende Kinder.** Nemisee-Motiv, wie das vorige; br. 1,00, h. 0,75. Sanitätsrat Dr. Wolfg. Ehrhardt, Rom.
[Hierher gehört Nr. 447; s. Anmerkung daselbst.]
423. **Männliches Bildnis** (Farbenhändler Morelli in Rom), Profil; Brustb. in Oval; h. 0,65, br. 0,56. Verbl. nicht bekannt.
424. **Männliches Bildnis** mit grauem Knebelbart. Profil; h. 0,515, breit 0,39. K. Gemäldegalerie Stuttgart. [Ohne chronologische Gewähr an dieser Stelle eingereiht.]

425. Francesca da Rimini, h. 0,385, br. 0,320. Gez. *F.* Kreide auf gelbl. Tonpapier. Entwurf zu Nr. 415. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack im Besitz des Kupferstichkab. in München. [1863 entstanden.]
426. Romeo u. Julie. Zeichnungsentwurf zu Nr. 420. In einem Briefe des Grafen v. Schack an Frau Feuerbach vom 8. Juni 1864 erwähnt. Verbl. nicht bekannt.
427. Skizzenbuch. Gez. A. Feuerbach. 1863—1864. Klein-Oktav. In Stift zahlreiche Entwürfe u. Skizzen, insonderlich für die Schackschen Bilder enthaltend. Britisches Museum, London.

1865.

428. **Laura in der Kirche,** br. 2,00, h. 1,60. Galerie Schack, München.
429. **Laura im Park,** sitzend u. lesend, Petrarca im Hintergrund; br. 2,00, h. 1,60. Baronin v. Stieglitz, St. Petersburg.
430. **Weibliches Bildnis** (Frau v. Nemethy aus Wien), Brustbild; h. 0,75, br. 0,50. In Heidelberg gemalt. Im Besitze der Familie in Wien.

431. **Weibliches Bildnis** (Frau Füger in Wien), Brustbild; h. 0,75, br. 0,50. In Heidelberg gemalt. Im Besitze der Familie in Wien.

432. **Die Mandolinspielerin** (Nanna), in einer Laube von blühendem Granatbaum sitzend; scharfes Profil; Kniestück mit beiden Händen; weißes offenes Obergewand mit rotbr. Seidenüberwurf; h. 0,79, br. 0,61. Geschenk von Godefroi an die Kunsthalle in Hamburg.

433. Das Gastmahl des Platon. Erster Entwurf in Aquarell und Gouache. Mehrfach angestückt; br. 0,95, h. 0,65. Witwe des Bildhauers Prof. J. v. Kopf, Rom.

434. Hochzeit des Bacchus u. der Ariadne. Aquarell u. Gouache; br. 0,75, h. 0,48. Als Wandbild im Karlsruher Gastmahl des Platon verwertet. Im Nachlaß des Ministerialdir. v. Bürkel, München.

435. Mann auf einer Treppe. Bleistiftzeichnung; h. 0,20, br. 0,16. Nat.-Gal. Berlin, Depot Nr. 48.

436. Die kniende Gestalt der Laura aus Nr. 428. Erster Entwurf; h. 0,20, br. 0,14. Federzeichn. in Tinte auf grauem Tonpapier. Nat.-Galerie Berlin, Depot Nr. 49.

437. 438. Laura in der Kirche. Flüchtige zwei Entwürfe, vorwiegend Architektur; h. 0,27, br. 0,204. Nat.-Gal. Berlin, K.-Nr. 6 u. 7.

439. Friesartige Skizze, z. T. verwertet in Laura in d. Kirche. Kreide auf grauem Tonpapier; br. 0,265, h. 0,20. Nat.-Gal. Berlin, Katal.-Nr. 29. (Hier als Grablegung erklärt.)

440. Bacchus mit tanzenden Bacchantinnen; br. 0,27, h. 0,20. Auf grauem Tonpapier mit Feder u. Tinte skizziert. Nat.-Gal. Berlin, Kat.-Nr. 28.

1866.

441. **Hafis am Brunnen**, h. 2,36, br. 1,34. Galerie v. Schack, München.

442. **Der Märchenerzähler**. Freie Wiederholung des vorigen. Galerie des Pfälzischen Gewerbemuseums, Kaiserslautern.

443. **Mutter mit Kindern am Brunnen**, auch **Familienbild** genannt; br. 1,57, h. 1,33. Galerie Schack, München.

444. **Romeo u. Julie**. Wiederholung von Nr. 420 (Romeo Selbstbildnis des Künstlers); h. 1,95, br. 1,15. Baron v. Born, Wien.

445. **Lukrezia Borgia**. Lebensgr. Kniestück mit beiden Händen; h. 1,00, br. 0,81. Städelsches Institut, Frankfurt a. M. (Vermächtn. von Frau Schöff Souchay.)

446. **Lesbia mit dem Vogel**, h. 0,75, br. 0,68. Frau Dr. Lobstein, Heidelberg. [Gehört zu 1868 [1]].

[1]) [Nach Ausweis der Briefstellen II 96 und 100. Nachdem ich das Verzeichnis neu numeriert hatte, ging es wegen der Zitate im Text des Buches nicht mehr an, was ich bis dahin oft getan hatte, die Stücke umzustellen und an der richtigen Stelle einzureihen.]

447. **Bianca Cappello.** Gegenstück z. vorigen; in gl. Größe; beide sitzendes Kniestück mit beiden Händen. Gr. v. Palffy, Wien. [Gehört zu 1864 [1]].
448. **Meerstudie** von Porto d'Anzio; br. 1,00, h. 0,61. Gez. AFeuerbach. Großherzog von Oldenburg. Großh. Gemäldegalerie daselbst.
449. **Desgleichen.** Ebendaher. Kgl. Residenz, München.
450. **Desgleichen.** Ebendaher, br. 1,00, h. 0,54. Schriftsteller Wilh. Weigand, München.

451. Lesbia mit dem Vogel. Entwurf in Aquarell. In d. Br. erwähnt. Verbl. unbekannt.
452. Bianca. Wie oben.
453. Anakreon. Desgleichen.
454. Orpheus u. Eurydike. Aquarellentwurf zu Nr. 489. In e. Briefe aus Berlin vom Nov. 1866 erwähnt. Verbl. unbekannt.
455. Laura in der Kirche. Späterer Entwurf. Stift a. w. Papier; h. 0,10, br. 0,7. Früher im Besitz von J. Allgeyer in München. Verschollen.
456. Weiblicher Studienkopf in Profil; Bildnis der Sängerin Aglaja Orgeni; h. 0,48, br. 0,37. Kreide auf graubr. Tonpapier. In Baden-Baden entstanden. Im Besitz der Künstlerin in Dresden. [Zu 1867 gehörig.]
457. Die Zypressen der Villa d'Este in Tivoli; h. 0,372, br. 0,278. Gez. AF. Kr. auf dunkelgrauem Tonpapier, mit Farbtönen. Nat.-Gal. Berlin, K.-Nr. 2.
458. Kaninchen, die Ohren spitzend. Studie zu Nr. 443; 0,4 im Quadrat. Max v. Guaita, Frankfurt a. M.
459. Küste von Porto d'Anzio. Erste Skizze zu diesem häufig wiederkehrenden Motiv; br. 0,145, h. 0,09. Stift auf gelbl. Papier. Fräul. Mathilde Schwarzenbach, Zürich.
460. Skizzenbuch mit 16 Blättern aus Porto d'Anzio u. Pompeji, nebst Entwürfen. K. Kupferstichkabinett, München.
461. Flucht der Medea. Erster Entwurf in Tempera zu Nr. 472; br. 0,90, h. 0,41. Schlesisches Museum der bild. Künste, Breslau.

1867.

462. **Ricordo di Tivoli**, h. 1,92, br. 1,30. Nat.-Gal. Berlin.
463. **Idylle aus Tivoli**, auch „Singendes Mädchen“ genannt; h. 1,28, br. 0,80. Frau Generaldirektor Levi, Partenkirchen [2]).

---

[1]) [Nach Ausweis der Briefstellen II 16 und 20. S. die Bemerkung in Anm. 1 der vorigen Seite.]

[2]) Das Bild wird später in Besitz der Nationalgalerie, Berlin übergehen.

464. **Im Frühling.** Gesangsszene im Freien; br. 1,99, h. 1,02. Professor Hänel, Kiel.
465. **Frühlingsbild.** Gartenszene; h. 1,35, br. 0,99. H. Nabel, Berlin.
466. **Mädchen mit Kind am Meeresstrand,** h. 1,37, br. 1,00. Geh. Hofrat Pfeiffer, Stuttgart.
467. **Pieta.** Im Mittelpunkt l. bereicherte Gruppe aus der Schackschen Pieta. Im Vordergr. r. führen Kriegsknechte die Leichname der beiden Schächer auf Maultieren hinweg; br. 1,47, h. 0,72. Nach Rußland (Riga) gegangen.
468. **Junge Frau,** mit einem stehenden Kind auf den Knien; h. 0,75. br. 0,55. Unvollendet. Im Nachlaß des Minist.-Dir. v. Bürkel, München,
469. **Mutter mit Kind,** h. 0,50, br. 0,82. Untermalung. Kunstmalerswitwe Marie v. Hagn, München.
470. **Weibliches Bildnis.** Porträt von Charlotte Kestner. Halbfigur sitzend; h. 1,98, br. 1,35. In Basel gemalt. Eduard Burckhardt-Merian, Basel.
471. **Van Dyck u. seine Geliebte,** mit Kindern. Lebensgr. Halbfiguren. In den Briefen erwähnt. Verbl. unbek. S. auch Nr. 108.
472. **Medea auf der Flucht,** mit einem Kind auf den Armen und einen Knaben an der Hand führend; br. 2,65, h. 1,20. Untermalung. Ursprünglich für Schack bestimmt. Nat.-Gal. Berlin.
473. **Weibliches Brustbild.** Kopf Profil nach l. Unbezeichnet; h. 0,57, br. 0,425. Ohne chronologische Gewähr an dieser Stelle eingereiht. Komm.-Rat Nister, Nürnberg.

474. Halbliegendes Mädchen, Mandoline spielend. Entwurf zu Nr. 462; h. 0,23, br. 0,20. Kr. auf grauem Tonpapier. Nat.-Galerie, Berlin, Kat.-Nr. 10.
475. Knabe, Mandoline spielend, und ein lauschendes Mädchen, in einer Landschaft sitzend. Entwurf zu Nr. 462; h. 0,28, br. 0,20. Kr. u. Federzeichn. in Tinte auf grauem Tonpapier. Nat.-Gal., K.-Nr. 9.
476. Singendes Mädchen, en face, hochsitzend, das r. Knie in den Händen; unter ihr, halbliegend, ein Knabe in Profil, Mandoline spielend, zum Mädchen emporblickend. Landschaftliche Umgebung[1]); h. 0,254, br. 0,20. Nat.-Gal. Berlin, K.-Nr. 11.
477. Angorakatze, an einem Stuhl emporgerichtet (brieflich als Miezemanns Porträt erwähnt). Bleistift auf w. Büttenpapier; h. 0,37, br. 0,26. Frau Bankdirektor Eckhard, geb. Eisenlohr, Mannheim.

---

[1]) Die Ausführung dieses Entwurfs im Großen war schon weit gediehen, wurde aber vom Künstler sistiert; nur die Figur des Mädchens ist in Nr. 463 erhalten geblieben.

1868.

478. **Ricordo di Tivoli.** Wiederholung von Nr. 462; in gleicher Größe. Gal. Schack, München.
479. **Zwei Damen im Grünen.** In modernem Kostüm. Prof. Reinhold Begas, Berlin.
480. **Ständchen.** Im gleichen Besitz.
481. **Porträtskizze.** Profil nach l. In einem Blumenoval auf Goldgrund, h. 0,98, br. 0,73. Frau Dr. Alex. Bacher, Stuttgart.
482. **Selbstporträt.** In d. Br. etw. Verbl. unbekannt.
483. **Kopf eines Negers** in Profil. Brustbild in Oval, etwas unter Lebensgröße. Verbl. unbekannt.
[Hierher gehört Nr. 446; siehe Anmerkung daselbst.]
484. **Italienische Landschaft.** Waldpfad mit Marmorstufen, h. 0,60, br. 0,38. Verbl. unbekannt.
485. **Der Mandolinenspieler.** Selbstbildnis des Künstlers, h. 1,35, br. 1,00. Kunsthalle Bremen.

486. Sokrates, den Giftbecher trinkend. Karikatur in Aquarell. Mit der Devise: „Gleich! Ich muß ihn nur erst etwas abkühlen lassen." Verbl. unbekannt.
487. Album mit 20 Blatt Karikaturen, meist auf die Berliner Ausstellung von 1868 bezüglich. Frau R. v. Gerold, Wien.

1869.

488. **Das Gastmahl des Platon.** Erste Darstellung, br. 6,50, h. 3,20. Großherz. Gemäldegalerie, Karlsruhe.
489. **Orpheus u. Eurydike in der Unterwelt,** h. 2,02, br. 1,26. Prof. Bluntschli, Zürich.
490. **Amazonenschlacht,** br. 2,77, h. 1,20. Untermalung. Nat.-Galerie, Berlin.

Die Studienzeichnungen zum Gastmahl des Platon, in seiner zweimaligen Ausführung, erstrecken sich über das ganze Dezennium der sechziger Jahre und sind davon ermittelt:

491. Agathon. Kniestück, mit einer Handstudie oben l. Kreide auf bräunl. Tonpapier, h. 0,434, br. 0,333. Nat.-Gal., Berlin. Kat. Nr. 13.
492. Aristofanes; liegende Rückenfigur, Profil nach l., nebst zwei Gewandstudien, br. 0,506, h. 0,37. Kreide auf graubr. Tonpapier mit Pastelltönen. Wie oben. Kat. Nr. 14.
493. Alcibiades, lebensgroße Kopfstudie, halb verlorenes Profil nach r. Gez. AF. 71. Kreide auf grauem Tonpapier, mit Pastelltönen, h. 0,411, br. 0,340. Wie oben. Kat. Nr. 12.

494. Alcibiades, lebensgr. Kopfstudie, nach r., mit Epheu bekränzt. Kr. und Buntstift auf grauem Tonpapier. Fräulein Gasteiger, Prag.

495. Alcibiades, die ganze Figur; nach r. gewendet; der r. Arm aufgelegt, der l. ausgestreckt, h. 0,50, br. 0,37. Kreide und Deckweiß auf braunem Papier. Oberst Freih. v. Heyl, Darmstadt.

496. Alcibiades, Kniestück; Kopf bekränzt. Hofrat C. Ruland, Weimar.

497. Lebensgroßer Studienkopf zur Begleiterin des Alcibiades, mit Efeu bekränzt; en face. H. 0,63, br. 0,50. Bez. AF. Großherzogl. Museum, Weimar. Kat. Nr. III, 120.

498. Philosoph, sitzend, mit den Händen das erhobene l. Knie umspannend, h. 0,468, br. 0,323. Bez. AF. Kreide u. Buntstift auf bräunl. Tonpapier. Münchener Kupferstichkabinett. Kat. Nr. 25279.

499. Alcibiades, Oberkörper nebst Armstudie. Unten eine zweite Armstudie, h. 0,595, br. 0,44. Bisterzeichn. auf grauem Tonpapier. Münchener Kupferstichkabinett. Kat. Nr. 25277.

500. Weiblicher Akt zur Begleiterin des Alcibiades; der r. Arm in die Seite gestemmt, der l. nur angedeutet. Gez. AF. H. 0,52, br. 0,28. Kreide auf rötl.-gelbl. Tonpapier mit w. erhöht. Münchener Kupferstichkabinett. Kat. Nr. 25278.

501. Studien zu den beiden sitzend über den Tisch gebeugten Jünglingen, l. und r. in der Gruppe der Philosophen. In der Ecke oben r. der erste Entwurf zur Stuttgarter Iphigenie, h. 0,47, br. 0,377. Kreide mit Pastellf. auf graubr. Tonpapier. Rittergutsbesitzer Uhle, Dresden.

502. Lauschender Jüngling. Halbfigur. Kreide u. Buntstift. Aufenthalt unbekannt.

503. Jüngling, stehend sich anlehnend; mit der r. Hand das Kinn stützend. Verbl. unbekannt.

504. Männliche Kopfstudie, lebensgr. ¾ Profil nach l., scharf von l. beleuchtet. Obere Kopfhälfte im Bilde verwertet. Gez. r. oben AF. Kreide auf rötlichbr. Tonpapier mit Pastell, h. 0,428, br. 0,335. A. O. Meyer, Hamburg.

505. Weibliche Kopfstudie, lebensgroß von vorn, mit Weinlaub bekränzt. Begleiterin des Alcibiades. Gez. AF. H. 0,48, br. 0,398. Kreide mit Pastelltönen auf rötlichbraunem Tonpapier. Nat.-Gal. in Berlin. Kat. Nr. 16.

506. Lauschender Jüngling, über den Tisch nach l. vorgebeugt. Kniestück. Profil. H. 0,42, br. 0,335. Gez. AF. Kreide mit Pastelltönen auf bräunl. Tonpapier. Nat.-Gal. Berlin. Kat. Nr. 15.

507. Vasenfigur, sitzende Frau nach r., h. 0,425, br. 0,294. Gez. AF. Kreide auf dunkelgrauem Tonpapier mit Pastelltönen. Nat.-Gal. in Berlin. Kat. Nr. 17.

508. Armstudie, zur Begleitung des Alcibiades. Kopf und Körper nur leicht skizziert. Unten ein Fuß angedeutet, h. 0,53, br. 0,215. Kreide mit Farbtönen auf grauem Tonpapier. Oberst Freih. v. Heyl, Darmstadt.

509. Gewandstudie. Prof. Hänel, Kiel.
510. Das Gastmahl des Platon. Vom Künstler selbst in Farbe gesetzte Photographie, br. 0,48, h. 0,28. Sanitätsrat Dr. Wolfg. Ehrhardt, Rom.
511—520. 10 Notizbücher, mit Notizen und Skizzen, ungefähr aus den Jahren 1868 und 69. Meist Figürliches, auch Landschaftliches. Nat.-Gal. Berlin. Depot Nr. 55—64.

1870.

521. **Medea**, br. 3,95, h. 1,95. Durch Schenkung König Ludwigs II. im Besitz der N. Pinakothek in München.
522. **Urteil des Paris**, br. 4,40, h. 2,28. Geschenk von Otto Schöffer in Hamburg an die städtische Kunsthalle daselbst.

523. 524. Medea, sitzend, mit ihrem jüngsten Kind im Schoße, h. 0,518, br. 0,418. Gez. AF. Studie zu Nr. 521. Kreide auf dunkelgraubraunem Tonpapier mit Pastelltönen. Rückseite Gewandstudien. Großherzog v. Oldenburg. Privatbibliothek.
525. Medea, stehend, mit einem Kind auf den Armen. Gez. AF. H. 0,51, br. 0,255. Studie zu Nr. 472. H. 0,51, br. 0,255. Gez. AF. Kreide und Buntstift. Im gleichen Besitz. Privatbibliothek.
526. Studie zur Amme im Medeenbild, h. 0,393, br. 0,20. Kreide und Buntstift auf graubr. Tonpapier. Im gleichen Besitz. Privatbibliothek.
527. Studie zur Medea. Auf d. Bl. befinden sich außerdem in flücht. Entwurfe zwei abwärts springende Knaben, h. 0,471, br. 0,367. Kreide auf Tonpapier. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach bei Wien.
528. Studie zu Paris. Ganze Figur, sitzend nach l., mit Apfel in der r., br. 0,18, h. 0,16. Kreide auf graubraunem Tonpapier. Albertina, Wien. Nr. 14643.
529. Studie zur Venus, Rückenansicht, ganze Figur, h, 0,51, br. 0,24. Kreide und Pastell auf braunem Tonpapier. Komm.-Rat Alex. Flinsch, Berlin.
530. Studie zur Juno, weibl. Akt von vorn. Kreide auf grauem Tonpapier. Verbl. unbekannt.
531. Studie zur Minerva, sitzend, ganze Figur, nach r. gewandt, die Agraffe auf der Schulter lösend, h. 0,477, br. 0,334. Kreide mit Pastelltönen auf graubr. Tonpapier. Nat.-Gal. Berlin.
532. Trionfo dell' Amore. Federzeichnung auf blauem Tonpapier. Gez. AFeuerbach. 1870. Br. 0,24, h. 0,11. (Salomo und die Königin von Saba?). Britt. Museum, London.
533. Die Hauptgruppe aus dem vorigen; großes unvollendetes Aquarell auf w. Karton. Im gleichen Besitz.

1871.

534. **Am Strande**, h. 1,95, br. 1,25. Frau mit einem nackten Kind am Meeresufer. Im Nachlaß des Geh. Komm.-Rats Dr. Kilian Steiner, Stuttgart.
535. **Zweite Iphigenie**, h. 1,95, br. 1,25. Kgl. Gemäldesammlung. Stuttgart.
536. **Studienkopf zur Stuttgarter Iphigenie**, h. 0,60, br. 0,47. Frau Dr. Lobstein, Heidelberg.
537. **Selbstbildnis des Künstlers.** Brustbild mit Hand. 3/4 Profil, h. 0,60, br. 0,48. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach bei Wien.
538. **Schlafende Nymphe**, auf einem Pardelfell ruhend. Lebensgr. Akt, br. 1,90, h. 1,12. Bez. A. Feuerbach 71. Komm.-Rat Stieber in Roth a. S. bei Nürnberg.
539. **Bildnis der Mutter.** Lebensgroßes Brustbild, h. 0,74, br. 0,62, Halbprofil. In Heidelberg gemalt. Bez. mit dem Monogramm des Künstlers 71. Frau Stabsarztwitwe Auguste Heydenreich, Ansbach.

540. Trunkene Bacchantin, br. 0,53, h. 0,31. In Gouache. Hofrat Prof. Hilger, München.
541. Studienkopf eines Fauns, h. 0,45, br. 0,36. Bez. AF. 71. Kr. auf rotem Tonpapier mit Färbungen in Aquarell. Städt. Museum, Leipzig.
542. Blatt aus einem Zeichenalbum, eine Anzahl Skizzen darunter zur Stuttgarter Iphigenie enthaltend. Sanitätsrat Dr. W. Ehrhardt, Rom.
543. Medeenstudie, Kopf, die Hand auf dem Haupt ruhend. Bez. A. Feuerbach 71, Melancholie, vgl. Nr. 544. H. 0,53, br. 0,43. Justizrat Dr. Berolzheimer, München.

1872.

544. **Medea mit dem Dolche**, auch Traum genannt. Einzelgestalt, h. 1,90, br. 1,25. Städt. Gemäldesammlung, Mannheim.
545. **Blumenstudie, Tulpen**, br. 1,27, h. 0,56. In Heidelberg gemalt. Frau Rosa v. Gerold, Dornbach bei Wien.
546. **Desgleichen; Rosen.** Wie oben. Großherz. Gemäldegal. Karlsruhe.
547. **Desgleichen; Päonien.** Wie oben. Kgl. Residenz, München.
548. **Boccia spielende Kinder**, h. 0,62, br. 0,58. Hofrat Hilger, München.
549. **Waldpartie** mit Störchen am Wasser, br. 0,83, h. 0,50. Im gleichen Besitz.
550. **Badende Frauen** im Walde, h. 0,46, br. 0,36. Kunstmaler Prof. W. Trübner in Karlsruhe.
551. **Mondscheinlandschaft**, h. 0,50, br. 0,62. Frau Dr. Pauli, Landau.

552. **Sumpf mit Rohrgebüsch.** r. ein Hund, der Enten aufscheucht, h. 0,60, br. 0,48. Verbl. zur Zeit unbekannt.
553. **Landschaft;** Hohlweg bei Rom, h. 0,45, br. 0,35. Bez. AF. Komm.-Rat Max Steinthal, Berlin.

554. Medea. Studie zu Nr. 544, h. 0,54, br. 0,35. Frau Emil Hirsch, Mannheim.
555. Medea. Der Kindermord, br. 0,30, h. 0,12. Federzeichnung mit Tinte auf rotem Löschpapier. Blatt aus des Künstlers Schreibmappe. Graf v. Oriola, Büdesheim bei Frankfurt a. M.
556. 26 Blatt Karikaturen. Federzeichnungen auf weißem Papier. Verbleib unbekannt.

1873.

557. **Das Gastmahl des Platon.** Zweite Darstellung, mit gemalter Umrahmung, br. 7,50, h. 4,00. Gez. A. Feuerbach, R. 73. Nat.-Gal., Berlin.
558. **Grosse Amazonenschlacht,** br. 7,00, h. 3,78. Durch Schenkung der Mutter Feuerbachs im Jahr 1889 in Besitz der Stadt Nürnberg gelangt. In der städt. Gemäldesammlung im Rathaus aufgestellt.
559. **Medea an der Urne,** auch Melancholie gen. Einzelgestalt. Gegenst. zu Nr. 544, h. 1,90, br. 1,25. Auf der Urne Reliefdarstellung des Kindermords, entsprechend Nr. 555. Gez. AF. 73. Großherzog von Oldenburg. Galerie daselbst.
560. **Selbstbildnis des Künstlers.** Brustbild, h. 0,62, br. 0,50. Bez. AF. s. i. R. 73. Nat.-Gal. Berlin.
561. **Lebensgrosser Bernhardinerhund;** auf den Hinterbeinen sitzend, der l. Vorderfuß auf einem Stuhle ruhend, h. 1,37, br. 1,12. Untermalung. Nach den Briefen für eine befreundete Familie in Rom bestimmt. Oberst Freih. v. Heyl, Darmstadt.
562. **Landschaft** mit steinerner Brücke und Gebirgsbach, l. Hütte mit hohem rauchendem Schlot, h. 0,585, br. 0,73. Bez. AF. 73. Frau Pauline Soldan, Hofkunsthändlerswitwe, Nürnberg.

Die Studienzeichnungeu zur Amazonenschlacht reichen nach der Zeit ihrer Entstehung z. T. bis in das Jahr 1858 zurück und wurden von Feuerbach langsam und planmäßig mit jedem Jahre, bis zur Ausführung des Gemäldes (1871—1873) vervollständigt. Er selbst gibt in den Briefen deren Zahl mit 54 an. Ermittelt sind bis jetzt:

563. Lebensgroßer Profilkopf einer Amazone, mit Epheukranz; nach r. gewandt. Gez. Feuerbach R. 71. H. 0,475, br. 0,425. Kreide auf rotgelbem Tonpapier mit Farbtönen. Kgl. Kupferstichkab., München. Kat. Nr. 25280.

564. Lebensgr. Studienkopf einer Amazone; verlorenes Profil. Gez. A F. 71, h. 0,466, br. 0,395, Kr. auf rötl. Tonpapier, m. w. erhöht. Wie oben; K.-Nr. 25 306.

565. Lebensgr. Studienkopf einer Amazone, zurückgebeugt. Gez. Feuerbach 71, h. 0,405, br. 0,385; rötl. Tonpap., Kr. m. Pastelltönen. W. o.; K.-Nr. 25 307.

566. Desgleichen; fast Profil n. r. gew. Gez. A F. 71, h. 0,434, br. 0,398. Gelb. Tonpapier, Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 309.

567. Desgleichen, $^{3}/_{4}$ Profil n. r. gew. Gez. A F. 71, h. 0,43, br. 0,385. Gelb. Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 310.

568. Desgleichen, $^{3}/_{4}$ Profil n. l. gew. Gez. Feuerbach 71, h. 0,517, br. 0,416; rötl. Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 311.

569. Desgleichen, n. l. gew. Gez. Feuerbach 71, h. 0,498, br. 0,411; graues Tonpap., Kr. mit Farbtönen. W. o., K.-Nr. 25 308.

570. Reitende Amazone, pfeilabschießend. Rückenfigur, gez. A F. 71, h. 0,51, br. 0,389, rötl.-gelb. Tonpap., Kr. m. Pastell. Wie oben, K.-Nr. 25 299.

571. Drei berittene Amazonen, h. 0,51, br. 0,43. Gez. A F. 71, rotes Tonpap., Kr. m. Pastell. W. ob., K.-Nr. 25 300.

572. Amazone liegend, h. 0,27, br. 0,485. Gez. A F., graues Tonpap., Kr. m. Farbtönen. W. o., K.-Nr. 25 293.

573. Berittene Amazone, n. r. gew., mit dem Schlachtbeil ausholend; h. 0,495, br. 0,40. Gez. A F. Unten der Oberteil einer Amazone, nebst einer Gewandstudie; rötl. Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 301.

574. Gruppe von Amazonen. Eine verwundete Amazone wird von einer berittenen aufs Pferd gehoben. Oben l. Oberteil einer Amazone, Gez. A F., rotgelbl. Tonpap., Kr. m. einzelnen Farbtönen. Wie oben. K.-Nr. 25 302.

575. Verwundete Amazone, h. 0,498, br. 0,275. Gez. A F., gelbes Strohpapier [1]), Kr. m. w. erh. Lichtern. W. o., K.-Nr. 25 305.

576. Gruppe. Mann zu Pferd hebt eine Amazone zu sich empor. Gez. A F., h. 0,39, br. 0,32; blaues Tonpap., Kr. m. w. erh. Lichtern. Frühes Blatt; nicht n. d. Natur. W. o., K.-Nr. 25 297.

577. Zwei männliche Akte, nebst Studie eines Negers, einer Hand- und einer Gewandstudie. Gez. A F., h. 0,397, br. 0,443, blaues Tonpapier, Kr. u. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 295.

578. Männlicher Akt, rückw. gestürzt, h. 0,47, br. 0,625; blaues Tonpap., Bisterzeichn. W. o., K.-Nr. 25 298.

579. Kämpfender Mann, Rückenfigur; mit d. l. Fuß auf einem Pferde

---

[1]) Alle auf gelbem Strohpapier ausgeführten Studien rühren aus dem Jahr 1858 her.

knieend. Links 3 Armstudien. Gez. A F., h. 0,553, br. 0,40, graues Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 303.

580. Oberteil eines Mannes mit Lanze, nebst zwei Gewandstudien, h. 0,48, br. 0,393. Gez. A F., rötl. Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 804.

581. Arm u. Bein einer Amazone, h. 0,465, br. 0,336. Gez. A F., graues Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 296.

582. Neger, Halbfigur, n. r. gew., m. greifenden Händen, nebst Pferd- und Gewandstudie, br. 0,535, h. 0,47, graues Tonpap., Kr. m. Pastelltönen. W. o., K.-Nr. 25 314.

583. Zwei Pferdestudien, das eine liegend, h. 0,52, br. 0,41, rötl.-gelb. Tonpap., Kr. m. Pastell. W. o., K.-Nr. 25 312.

584. Zwei Pferdestudien, das obere nach l., das untere nach r. gew. Gez. A F., m. d. Notiz: cavallo storno, h. 0,458, br. 0,393; gelbes Tonpap., Kr. mit w. erh. Lichtern. W. ob., K.-Nr. 25 313.

585. Lebensgr. Kopfstudie einer Amazone. Profil n. r., gez. A F. 71. h. 0,485, br. 0,406, graues Tonpap., Kr. u. Pastell. Nat.-Gal. Berlin, K.-Nr. 19.

586. Desgleichen; stark zurückgebeugt. Graues Tonpap., Kr. mit Pastell. Gez. A F. 71, h. 0,428, br. 0,410. W. o., K.-Nr. 18.

587. Zwei Amazonenstudien. Die obere: Kopf u. Oberkörper rückw. gestürzt; die untere, Kopf u. Oberkörper mit abwehrender Armbewegung. Gez. A F., h. 0,480, br. 0,354, rotbr. Tonpap., Kr. u. Pastell. W. o., K.-Nr. 21.

588. Amazonenstudie, in die Kniee gesunken; verlorenes Profil, n. r. Gez. A F., h. 0,461, br. 0,302, gelbes Tonpap., Kr. u. Pastell. W. o., K.-Nr. 20.

589. Amazone zu Pferd, mit eingelegtem Speer, nach r. gew. Die l. Hand den Zügel haltend, h. 0,410, br. 0,257, braunes Tonpap., Kr. mit wenig weiß. Nat.-Gal. Berlin.

590. Studie zum Kopf des Jünglings, der verwundet aus der Schlacht getragen wird, lebensgr. Gez. A F. 70, h. 0,469, br. 0,374, rotbr. Tonpap., Kr. u. Pastell. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

591. Liegende Amazone, br. 0,407, h. 0,305. Gez. A F., gelbbr. Tonpap., Kr. u w. erhöht. Im gleichen Besitz.

592. Amazone, h. 0,478, br. 0,358. Gez. A Feuerbach, gelb. Strohpapier, Kr. mit w. erh. Im Bilde nicht verwertet. Ebendaselbst.

593. Drei Pferdestudien. Das obere Pferd ganze Gestalt, in gestrecktem Lauf abwärts rennend, mit dem Vermerk: Fuchs, weiße Stirne, gelbe Mähne. — Links in d. Mitte Studie eines vordern Pferdebeines nach r. gew.; Vorderhälfte eines Pferdes, Beine nur im Ansatz; h. 0,53, br. 0,42. Gelbbräunl. Tonpap., Kr. m. Pastell. Gez. A F. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

594. Reitende Amazone; nur der eine Arm ausgeführt. Braunes Tonpap., Kreide, h. 0,455, br. 0,204. Ebenda.

595. Lebensgr. Kopfstudie einer Amazone, h. 0,535, br. 0,395. Erste Anlage. Kr. auf rotgelbem Tonpapier. F. A. C. Prestels Kunsthandlung, Frankfurt a. M.

596. Zwei liegende Amazonen; beide stark nach rückw. verkürzt. Die obere im Mittelgrund des Bildes, die untere nicht verwertet, h. 0,485, br. 0,365, gelbr. Tonpap., Kr. m. Pastell. Direktor Brandes, Konstanz a. B.

597. 598. Aelterer Krieger einen Jüngling aus der Schlacht tragend. Bez. A̸F. 70, h. 0,50, br. 0,36. Rückseite: 3 bekleidete Halbfiguren und Handstudie (Kreis des Gastmahles des Platon). Kgl. Kupferstichkabinett, Stuttgart.

599. Zwei Amazonen, auf dem Rücken liegend. Beide zuvörderst im Bilde verwertet, h. 0,50, br. 0,46. Gez. A̸F. 70, gelbes Tonpap., Kr. u. Pastell. Geheimrat Prof. Hänel, Kiel.

600. Gruppe. Szene im Hintergrund des Bildes. Alter Krieger, der einen niedersinkenden Jüngling stützt, h. 0,48, br. 0,36. Gez. A̸F., dunkelgelbes Tonpap., Kr. u. Pastell. W. o.

601. Lebensgr. Studienkopf einer Amazone, nach rückw. gebeugt, h. 0,45, br. 0,385, gr. Tonpap., Kr. m. leichten Farbtönen. Im Nachl. des Bankdirektors Stein, München.

602. Verwundete Amazone zu Pferd, mit dem r. Arm nach der Mähne des Pferdes ausgreifend, mit dem l. Arm sich stützend. Im Bilde hervorragend verwertet. Gez. A̸F., h. 0,48, br. 0,356. Strohpapier, Kr. m. Deckweiß u. Farbtönen. Arnold Otto Meyer, Hamburg.

603. Berittene Amazone. Gez. A̸Feuerbach. Braunes Tonpap., Kr. u. Deckweiß. Komm.-Rat Alex. Flinsch, Berlin.

604. Amazone, stehend, ganze Figur, Kopf gesenkt, der l. Arm aufgestützt, der r. hängend. Im Bilde nicht verwertet. Graues Tonpap., Kr. u. weiß. Verbleib unbekannt.

605. Amazone, umsinkend. Braungelbes Tonpap., Kr. mit Pastell. Verbleib unbekannt.

606. Oberteil einer Amazone, nebst Gewandstudie. Rötlichbr. Tonpap., Kr. u. Pastell. Verbleib unbekannt.

607. Amazone, Rückenfigur. Gelbbräunl. Tonpap., Kr. u. Pastell. Verbleib unbekannt.

608. Amazonengruppe, kleiner Entwurf auf Strohpapier, h. 0,11, br. 0,08. Federzeichnung in Tinte. Früher im Besitz von J. Allgeyer, München. Verschollen.

609. Lebensgr. Studienkopf einer jugendl. Amazone; Profil n. r. In der l. Hälfte des Bildes verwertet. Verbleib unbekannt.

610. Studienkopf einer Amazone, nach hinten zurückgelehnt. Bez. A. F., Kr. auf bräunlichem Tonpap., mit Weiß und Blau gehöht; h. 0,56,

br. 0,41. Zuletzt 1898 aus der Versteigerung Fritz Böhm (bei Prestel, Frankfurt a. M.) an Jos. Aumüllers Kunsthandlung, München übergegangen. Verschollen.

1874.

611. **Sturz der Titanen.** Erster Entwurf in Oel zum großen Mittelbild der Decke der Aula in der neuen k. k. Akademie der Künste in Wien; h. 2,25, br. 0,90. In Wien gemalt. Schenkung König Ludwigs II. an die Neue Pinakothek, München.

612. **Amazonen auf der Wolfsjagd,** br. 1,27, h. 0,58. Freiherr Heyl zu Herrnsheim, Worms.

613. **Bildnis der Mutter.** In Heidelberg gemalt. In den Briefen erwähnt. Verbleib unbekannt.

614. **Selbstbildnis.** Brustbild mit Hand. Verbleib unbekannt.

In Heidelberg entstanden in diesem Jahre die Entwürfe zum Mythos von Helios u. Athene, für die aus 31 Feldern bestehende Deckeneinteilung von Oberbaurat v. Hansen, dem Erbauer der neuen Akademie d. b. Künste in Wien.

615. Totalansicht der Decke. Die in die 31 Felder eingetragenen Kompositionen sind mit Stift umrissene, kleine Aquarelle von Feuerbachs Hand; Ausführung des Rahmenwerks mit Reißfeder in Tusche. Größe des ganzen Blattes, h. 0,765, br. 0,535. Wien, K. K. Akademie der bild. Künste; Nr. 17 725.

Die 31 Kompositionen sind folgende:

1) Geburt der Athene. 2) Athene entsühnt Orest. 3) Schützt Diomedes im Kampf. 4) Pflanzt den Oelbaum. 5) Lehrt die Kunst des Webens. 6) Urteil des Paris. 7) Apollo u. Marsyas. 8) Poesie. 9) Musik. 10) Malerei. 11) Plastik. 12) Venus fleht zu Zeus. 13) Hektor u. Achill. 14) Penelope erkennt Ulysses. 15) Kampf mit den Freiern. 16) Drei Göttinnen, den Kampf verfolgend. 17) Priamus. 18) Ulysses bei Kalypso. 19) Ulysses schiffbrüchig. 20) Zeus. 21) Hera. 22) Poseidon. 23) Proserpina. 24) Hephästos. 25) Aphrodite. 26) Ares. 27) Athene. 28) Helios. 29) Demeter. 30) Hermes. 31) Artemis.

Von größeren Ausführungen sind ermittelt:

616. Geburt der Athene. Rundbild, als Mittelpunkt in der Decke gedacht. Athene begrüßt vor dem versammelten Olymp ihren von der Sonnenfahrt heimkehrenden Bruder Helios. Federzeichnung auf weißem Papier in Tinte. Kgl. Kupferstichkabinett, München; K.-Nr. 25 316.

617. Athene pflanzt den Oelbaum. Lünette, Federzeichn. in Tinte auf weißem Papier; Papierrand im Geviert, br. 0,27, h. 0,20. Ebendaselbst. K.-Nr. 25 317.

618. Athene entsühnt den Orest und verscheucht die Eumeniden. W. o., br. 0,317, h. 0,195; K.-Nr. 25 319, 2te Lünette.

619. **Athene lehrt die Kunst des Webens**, br. 0,271, h. 0,20. W. o., K.-Nr. 25 318, 3te Lünette.

620. **Athene beschützt den Diomedes im Kampfe**; 4te Lünette. Verbleib unbekannt.

621. **Dasselbe**; erster kleinerer Entwurf, br. 0,13, h. 0,10. Federzeichn. in Tinte auf weißem Papier. Landgerichtsdirektor Dr. Carl Eller, Karlsruhe.

622. **Apollo u. Marsyas**, br. 0,13, h. 0,10. Erster Entwurf für eines der kleineren Rundbilder. Wie oben. Frau Komm.-Rat J. Weinmann, München.

623. **Urteil des Paris**. Erster Entwurf für das zweite Rundbild. Dr. Pariser, München.

624. **Juno mit dem Pfauen**; auf Wolken thronend. Federzeichn. in Tinte auf w. Papier. Gr. v. Oriola, Büdesheim b. Frankfurt a. M.

625. **Poseidon**. Federzeichn. w. ob., h. 0,063, br. 0,045. Dr. Carlo Fasola, Florenz.

626. **Juno mit Pfau**. Auf demselben Blatt mit d. vorigen. Gesamtgröße des Papiers, br. 0,138, h. 0,088. Im gleichen Besitz.

627. **Apollo im Sonnenwagen**, mit dem Zweigespann. Zu Nr. 616 gehörig. Darüber **Venus mit dem Stern**. Unten **kauernde männl. Figur mit Himmelsglobus**. Federz. in Tinte a. w. Papier. Britt. Museum, London.

628. **Desgleichen**, dem vorigen ähnlich, in etwas größerer Ausführung. Im gleichen Besitz.

629. **Skizzen zum Zyklus von Apollo u. Athene**. Federz. wie oben. Früher im Besitz des Kunstmalers Emil Lugo in München. Verschollen.

630. **Marsyas**. Kleiner Akt, h. 0,10, br. 0,06, Stiftzeichn. auf w. Papier. Prof. Carl Neumann, Göttingen.

631. **Athene entsühnt den Orest**. Skizze, br. 0,20, h. 0,06. Wie oben. Im gleichen Besitz.

632. **Geburt der Athene**. Skizze, Rundbild. W. o. Professor Sulger-Gebing, München-Nymphenburg.

633. **Skizzen zur Gestalt der Athene**. Wie oben. Im gleichen Besitz.

634. **Karikatur**. Federzeichnung. „Diogenes sucht auf der Durchreise in Berlin den Platz für das Reichstagsgebäude." Architekt Prof. F. Bluntschli, Zürich.

1875.

635. **Der gefesselte Prometheus, von den Okeaniden beklagt**, br. 3,75, h. 2,20. Ovalbild an der Decke der Aula der neuen Akademie der bildenden Künste in Wien.

636. **Uranos**, Stammvater des Titanengeschlechts, schwebend, von Genien getragen, h. 2,26, br. 1,20. Wie oben.

637. **Gäa**, Stammmutter der Titanen; über der Erde schwebend, von einem Genius gefolgt. Gegenst. z. vorigen. W. o.

638. **Venus Anadyomene**, im Muschelwagen ruhend, von Amoretten begleitet, br. 2,16, h. 1,20. W. o.

639. **Am Meere.** Moderne Frauengestalt, vom erhöhten Ufer übers Meer blickend. Ganze Figur, in Lebensgr., Profil, h. 1,90, br. 1,18. Rechtsanwalt von Harder, Mannheim.

640. **Selbstbildnis.** Brustbild, eine brennende Zigarette in der l. Hand, h. 0,66, br. 0,51. Bez. *F.* S. J. 75. Schenkung König Ludwigs II. an die Neue Pinakothek, München.

1876 [1]).

641. Konzert, auch Quartett genannt. Erste Idee. Federzeichnung in Tinte auf einem Oktavblatt weißen Papiers. In Venedig entstanden. Graf v. Oriola, Büdesheim bei Frankfurt a. M.

642. Passion. Große Komposition. In einem Briefe aus Venedig erwähnt. Verbl. unbekannt.

643. Großes Karikaturenblatt, kleine Papierstücke auf einen blauen Bogen zusammengeklebt. In Wien im Kaffeehaus entstanden. Ueberschrieben: „Die Plejaden. Neue Ausgrabungen in Pompeji, 1876. Mosaikboden in der Casa des Lätitius Asinius, gefunden von Prof. Zucurtius, Berlin.“ Von Feuerbach an Ludw. Speidel geschenkt. [Ich füge diese Nummer nach einem Feuilleton Speidels in der Neuen Fr. Presse 1891, 3. Mai ein.]

1877.

644. **Bildnis der Mutter**; Kniestück mit Hand, ¾ Profil nach l. gewandt, h. 0,70, br. 0,60. In Nürnberg gemalt. Geh. Hofrat E. Seeger, Berlin.

645. **Doppelporträt.** Knabe und Mädchen im Grünen, h. 0,70, br. 0,63. In Nürnberg gemalt. Bez. *F.* 77. Justizrat Dr. Berolzheimer, München.

646. **Selbstbildnis.** Kniestück mit Hand. Profil nach l., h. 1,00, br. 0,70. Unvollendet. In Nürnberg gemalt. Gr. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

647. **Kopf eines alten Italieners.** In Rom gemalt. In d. Br. erw. Verbl. unbekannt [2]).

648. Konzert, zweiter Entwurf in Aquarell, h. 0,48, br. 0,36. Großherz. Galerie in Karlsruhe.

649. Zwei Violinspielerinnen. Studie z. Konzert in Rotstift auf Tonpapier. Verbl. unbekannt.

---

[1]) Im Jahre 1876 war die Tätigkeit Feuerbachs durch Krankheit fast völlig unterbrochen.

[2]) [Keine briefliche Erwähnung ist aufzufinden.]

650. Architektur in farbigem Marmor. Studie zum Konzert. Aquarell auf weiß. Papier. Gez. A F. 77. Br. 0,626, h. 0,339. A. O. Meyer, Hamburg.
651. Architekturstudie. Aquarelle auf weißem Papier. Gez. A F. 77. H. 0,68, br. 0,462. Im gleichen Besitz.
652. Große Architekturstudie zum Konzert. Freie Bogenhalle aus dem Dogenpalast, br. 0,628, h. 0,439. Gez. A F. 77. Im gl. Besitz.
653. Begräbnis eines Hofnarren. Aquarelle auf weißem Papier. Gez. A F. 77. Br. 0,532, h. 0,415. Papierrand br. 0,685, h. 0,508, mit der Unterschrift Ein Hofnarr. Im gleichen Besitz.
654. Versuchung des hl. Antonius. Aquarelle auf weißem Papier, h. 0,50, br. 0,30. Gez. A F. 77. Schenkung König Ludwigs II an das Kupferstichkabinett in München.
655. Tod des Pietro Aretino. Aquarelle auf weißem Papier, h. 0,58, br. 0,39. Gez. A F. 77. Großherzog v. Oldenburg. Gr. Gemäldegalerie daselbst.
656. Genien, einen Fruchtkorb tragend. Aquarelle auf weißem Papier. Gez. A F. 77. H. 0,20, br. 0,54. Justizrat Dr. Berolzheimer, München[1]).

1878.

657. **Kaiser Ludwig der Bayer** erteilt der Stadt Nürnberg Privilegien, br. 8,76, h. 2,40. Im Auftrag der Nürnberger Handelskammer für deren Sitzungssaal im neuen Justizgebäude ausgeführt.
658. **Mädchen, mit einem Windhund** an der Leine. Ganze Figur in weißem Kleide. Dem Kaiser Ludwigsbild entnommen. Schriftsteller Karl von Heigel, Riva, Gardasee.
659. **Weiblicher Studienkopf**, Profil. Im Kaiser Ludwigsbild verwertet. Unvollendet. Kunstmaler Prof. Wilh. Trübner, Karlsruhe. [Vgl. indes II 324.]
660. **Einzug Kaiser Maximilians in Nürnberg.** Br. 2,495, h. 0,56. In Venedig entstanden. Schenkung von Frau Feuerbach an das German. Museum in Nürnberg. Daselbst Nr. 434.
661. **Konzert, auch Quartett** genannt, h. 2,25, br. 1,55. In Venedig gemalt. Geschenk von Frau Feuerbach an die Nat.-Gal., Berlin.
662. **Selbstbildnis.** Halbfigur, sitzend, in der erhobenen Hand die Zigarette. Gez. A F. S. J. 78. h. 0,83, br. 0,67. Nicht vollendet. Richard Schwarzenbach, Zürich.
663. **Selbstbildnis.** Profil, nach l. gewandt, mit Zigarette. Gez. A F. S. J. 1878. In Nürnberg gemalt, h. 0,75, br. 0,59. Geh. Hofrat Seeger, Berlin.

[1]) Sämtliche 9 Aquarelle aus dem Jahr 1877 sind in Venedig entstanden.

664. **Selbstbildnis.** Im Besitz des Malers Reichardt in Nürnberg. [Ein Maler R. ist weder in Nürnberg noch in München zu ermitteln.]

665. Teilentwurf zum Kaiser Ludwigsbild; enthaltend: Kanzler, die knieende Gestalt eines Patriziers, Bannerträger und zwei Krieger, br. 0,225, h. 0,175. Graf v. Oriola, Büdesheim bei Frankfurt a. M.

666. Erster Entwurf zum Kaiser Ludwigsbild. Bleistiftzeichnung, br. 0,53, h. 0,235. Obersekretär Markus Schüßler, Nürnberg.

1879.

667. **Sturz der Titanen.** In Venedig gemalt. Letzes Werk des Künstlers. H. 8,30, br. 6,40. Oval. Mittelbild in dem Plafondwerk Feuerbachs in der Aula der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien.

Verzeichnis
der in den Kreis der Wiener Deckenbilder gehörigen Entwürfe und Studien.

a. In Wien, in der neuen Akademie befindliche Blätter.

668. Totalansicht der Decke, nach Feuerbachs Einteilung in 9 Felder. Die skizzierten Darstellungen sind mit Bleistift eingetragen; das Rahmenwerk ist mit Reisfeder und Tusche ausgeführt, h. 0,465, br. 0,195. Kat. Nr. 17726.

669. Studie zur Gäa. Bisterzeichnung auf blaugr. Papier l. unten gez. AF. 75, h. 0,625, br. 0,475. Die Figur ist fast genau verwertet, nur fehlt der Mantel über dem l. Schenkel und die Putte r. Kat. Nr. 17727.

670. Studie zum Okeanos. Bister auf blaugr. Papier, h. 0,625, br. 0,47. Auf der Rückseite des Blattes flüchtiger Akt in Rückenansicht. Kat. Nr. 17728. (Die Ausführung an der Decke rührt von Tenschert, einem ehemaligen Schüler Feuerbachs her, unter Hinzufügung einer Putte r. unten.)

671. Studie zum Eros, h. 0,62, br. 0,47. Wie oben. Kat. Nr. 17729. (Ausführung an der Decke ebenfalls von Tenschert, mit Hinzufügung einer Putte l. unten, sodann Abänderungen. In der Originalstudie hält Eros die r. Hand auf der Brust, bei T. holt er, über die Schulter greifend, einen Pfeil aus dem Köcher). Die Rückseite des Blattes zeigt ebenfalls einen leicht skizzierten Akt.

672. Studie zu Hermes und Poseidon, im ersten Entwurf Nr. 611. (Im Plafondbild ist Hermes weggelassen und Poseidon in der Umkehrung allein verwertet). H. 0,60, br. 0,35. Bister wie oben. Katalog Nr. 17730.

Die sämtlichen nun folgenden, in der Wiener neuen Akademie befindlichen Studien, 53 an Zahl, sind in zwei Leinwandbänden enthalten, in die sie vom Künstler direkt eingetragen wurden [1]). Im I. Band (sign. 11—67) befinden sich 30 Blatt (Kat. Nr. 17731—17760), im II. Band 23 Blatt (Kat. Nr. 17761—17783).

I. Band.

673. Zwei nackte kniende Männer in Rückansicht, sich gegen einen Felsblock stemmend. Bister auf grauem Tonpapier, h. 0,468, br. 0,315. Kat. Nr. 17731. Nicht verwertet.

674. Mutter mit Kind, sitzend, emporblickend. Flüchtiger Entwurf. Kr. auf grauem Papier. Gez. r. oben AF. 74. H. 0,468, br. 0,315. Kat. Nr. 17732. Nicht verwertet.

675. Frau, en face, stehend, mit ausgebreiteten Armen vorwärts strebend, den Blick nach oben. Bleistift und Feder auf grauem Papier, h. 0,468, br. 0,315. Kat. Nr. 17733. Nicht verwertet.

676. Mutter mit Kind; en face, schmerzlich emporblickend, daneben eine Rückenfigur mit erhobenem r. Arme, h. 0,468, br. 0,315. Kehrt verändert in der Mittelgruppe des Titanenbildes wieder. Kat. Nr. 17734.

677. Stehende Frau, mit erhoben ausgebreiteten Armen. Fast übereinstimmend mit Nr. 675. Federzeichnung auf grauem Papier, h. 0,38, br. 0,25. Kat. Nr. 17735.

678. Dreifigurengruppe. Studie zur Mittelgruppe des Titanensturzes. Rotstift auf weißem Büttenpapier, h. 0,38, br. 0,25. In der Ausführung wesentlich verändert. Kat. Nr. 17736.

679. Studie zu dem stürzenden Titanen, der vom Rücken gesehen, den Arm schützend vor das Gesicht hält. Wie oben. Kat. Nr. 17737.

680. Torso eines Mannes u. Studie eines erhobenen Armes. Wie oben. Kat. Nr. 17738.

681. Flußgott, an den sich eine Nereide schmiegt. Im Bilde r. unten etwas verändert. Gez. Anselm Feuerbach 78. Wie oben. Kat. Nr. 17739.

682. Studie zur Venus mit dem Palmzweig, auf dem von Delphinen gezogenen Wagen. Wie oben. Kat. Nr. 17740.

683. Zwei auf Wolken lagernde Frauengestalten. Die eine eine Tuba haltend. Wie oben. Kat. Nr. 17741.

684. Studie eines gekrümmten Armes. Wie oben. Auf der Rückseite des Blattes in Federzeichnung in der Umkehrung wiederholt. Wie oben. Kat. Nr. 17742.

---

[1]) [Das folgende Verzeichnis rührt von Herrn E. von Meyenburg her.]

685. Studie zu einem der Titanen. Nur der Oberkörper ausgeführt. Wie oben. Kat. Nr. 17743. (Verkehrt ins Heft gezeichnet.)
686. Amor als Ephebe, den Delphinenwagen lenkend; mit Angabe der Delphinen. Ein Bein daneben wiederholt. Oben r. flüchtige Skizze zu einem jüngeren Amor. Wie oben. Kat. Nr. 17744.
687. Tanzende gewandete Mänade, vom Rücken gesehen, mit Tyrsosstab. Wie oben. Kat. Nr. 17745.
688. Geflügelte Putte, Rückenansicht. Gez. AF. 78. Im Bilde r. neben d. Venus. Wie oben. Kat. Nr. 17746.
689. Rechte untere Hälfte des Titanenbildes. Viertelssegment des Ovals. Flüchtig skizziert. Der Ausführung sehr ähnlich. Wie oben. Kat. Nr. 17747.
690. Skizze zum untern Drittel des Titanenbildes. Unwesentliche Unterschiede; z. B. Amor sitzend. Wie oben. Kat. Nr. 17748.
691. Zwei weibliche Gottheiten, auf Wolken thronend. Gegenstand zu Nr. 683. Wie oben. Kat. Nr. 17749. Nicht näher bestimmbar.
692. Gewandstudie zu der Titanide mit dem Kinde, in der Frauengruppe des Bildes. Wie oben. Kat. Nr. 17750. (Verkehrt eingezeichnet.)
693. Studie zu der vom Rücken gesehenen Nereide, zum gefesselten Prometheus gehörig. Im Bilde gewendet. Wie oben. Kat. Nr. 17751.
694. Kniegelenkstudie. Wie oben. Kat. Nr. 17752. (Verkehrt eingezeichnet). Zu Nr. 699.
695. Studie zur fliegenden Eule der Athene. Wie oben. Katalog Nr. 17753.
696. Ein Unterschenkel; Studie zu einem Titanen. Wie oben. Katalog Nr. 17754.
697. Torso zur Venus im Titanensturz. Wie oben. Kat. Nr. 17755.
698. Armstudie. Zu Nr. 699. Wie oben. Kat. Nr. 17756. (Verkehrt eingezeichnet.)
699. Zwei weibliche Gestalten. Die l. vom Rücken gesehene mit erhobenem Arme. Entwurf zu der Rückenfigur in der Frauengruppe des Bildes. Wie oben. Kat. Nr. 17757.
700. Zwei sitzende Gestalten, erschreckend vor einer l. sich aufbäumenden Schlange. Wie oben. Kat. Nr. 17758. Nicht verwertet.
701. Kopfstudie zur Frau mit dem Kinde, in der Mittelgruppe des Titanenbildes. Unten zwei Hände, oben ein Auge. Wie oben. Kat. Nr. 17759.
702. Delphinstudie. Amor, Aphrodite, die Mittelgruppe nur ganz leicht umrissen. Andeutung eines Hundes und eines Schlangenkopfes. Fast ganz dem Bilde entsprechend. Wie oben. Kat. Nr. 17760.

Schluß des I. Bandes.

II. Band.

703. Geflügelte Putte; Rückenansicht. Im Bilde l. vom erhobenen Arm der Aphrodite. Gez. Æ. Rotstift auf weißem Büttenpapier, h. 0,38, br. 0,25. Kat. Nr. 17761.

704. Rumpf- und Beinstudie zu der Putte, r. ganz unten im Bilde. Wie oben. Kat. Nr. 17762.

705. Amor als Ephebe. Darüber der Kopf größer wiederholt, nebst einer Armstudie. Wie oben. Kat. Nr. 17763.

706. Puttostudie, Kopf und Oberkörper. Wie oben. Kat. Nr. 17764.

707. Untere Gewandstudie zur Titanide mit dem Kinde, Kopf und Oberkörper leicht angedeutet, nebst Studie zum l. Fuße der weiblichen Figur r. daneben. Wie oben. Kat. Nr. 17765.

708. Studie zum Oberkörper des Flußgottes mit der Harpune, l. unten im Bilde. Wie oben. Kat. Nr. 17766.

709. Studie zur Nereide l. unten im Titanensturz. Wie oben. Kat. Nr. 17767.

710. Studie zur Titanide mit dem Kinde, nebst dem herabhängenden Arm des Kindes. Wie oben. Kat. Nr. 17768.

711. Gewandstudie zur selben. Im Bilde etwas verändert. Wie oben. Kat. Nr. 17769.

712. Unterkörper eines Putten; r. unten im Bilde. Wie oben. Kat. Nr. 17770.

713. Studie zu der vom Rücken gesehenen Titanide, in der Mittelgruppe des Bildes, mit dem von ihrem Sitze herabhängenden Gewand. Im Bilde fast unverändert. Kleine Studie eines Ohres daneben. Wie oben. Kat. Nr. 17771.

714. Studie zu der die Hände ringenden Frau in der Mittelgruppe des Bildes. Rechts etwas größere Studie ihres Auges. Wie oben. Kat. Nr. 17772.

715. Studie zu Kopf und Armen der Fama, im Bilde r. über Aphroditen. Wie oben. Kat. Nr. 17773.

716. Studie zu dem mit Zeus' Adler kämpfenden Titanen, rechts oben; darunter eine Schenkelstudie. Wie oben. Kat. Nr. 17774.

717. Studie zu dem ganz rechts sich gegen den Felsen stemmenden Titanen. Wie oben. Kat. Nr. 17775.

718. Studie zu der händeringenden Frau, ganze Figur. Mit geringen Veränderungen beibehalten. Oben zwei weibliche Kopfstudien u. rechts in ganz flüchtigen Umrissen die Gestalt der Frau mit dem Kinde. Wie oben. K.-Nr. 17776.

719. Torso zu dem herabstürzenden Titanen unter dem vorderen Roßhuf. Wie oben. K.-Nr. 17777.

720. Studie zu dem obersten Titanen in Rückenansicht, mit dem vorgehaltenen l. Arm. Wie oben. K.-Nr. 17778.

721. Studie eines herabstürzenden Titanen, vom Rücken gesehen; der mittlere unter den drei untern. Im Bilde nicht unwesentlich verändert. Wie oben. K.-Nr. 17779.
722. Studie zu dem herabstürzenden Titanen ganz l. in d. untern Gruppe. Im Bilde etwas verändert. Rechts unten eine Armstudie mit krampfhaft verdrehtem Handgelenk. Gez. AF. Wie oben. K.-Nr. 17780.
723. Vier Pferdeköpfe, in Paaren übereinander. Studien zu Zeus' Wagengespann. Wie oben. K.-Nr. 17781.
724. Tanzende Mänade in leichtem Gewande; Rückenansicht. Rechts daneben dieselbe Figur kleiner in Umrissen. Wie oben. K.-Nr. 17782. Nicht bestimmbar. Verwandt mit Nr. 687.
725. Drei weibliche leichtgeschürzte Gestalten auf Wolken gelagert, sich umschlungen haltend und nach rechts herabsehend. Links oben, mehr zurück, eine männliche Gestalt, sitzend, vom Rücken gesehen. Rechts unten die Vermerkung: violett, grau, blau. Wie oben. Kat.-Nr. 17783.

Schluß des II. Bandes.

b. Andernorts befindliche Studien und Entwürfe zur Titanomachie.

726. Aktstudie zum gefesselten Prometheus. Bisterzeichnung auf blauem Tonpapier mit Pastelltönen. Unten l. e. Handstudie. Gezeichn. AF. 75. Br. 0,56, h. 0,42. Nat.-Gal Berlin, K.-Nr. 25.
727. Okeanide aus dem Prometheusbild. Liegende Rückenfigur. Gez. AF. 75. Br. 0,56, h. 0,288. Wie oben. Ebenda, K.-Nr. 26.
728. Titanide mit dem Kind im Arme, sitzend, emporblickend; h. 0,37, br. 0,22. Wie oben. Ebendaselbst, K.-Nr. 23.
729. Schwebende Putte, h. 0,37, br. 0,238. Rötel Ebenda, K.-Nr. 24.
730. Knieende Frauengestalt, über einen Fels gebeugt, das Antlitz im r. Arm vergraben; h. 0,375. br. 0,252. Wie oben. Ebenda, K.-Nr. 22.
731. Weiblicher Akt, liegend. Unterste Figur im Titanensturz. Gez. AF. Br. 0,335, h. 0,252. Graues Tonpapier, Kreide m. Pastelltönen. Kgl. Kupferstichkab. München, K.-Nr. 25293.
732. Aktstudie zur Venus im Titanenbilde; der l. Arm doppelt gezeichnet; h. 0,38, br. 0,25. Gez. AF. 78. Rotstift a. w. Büttenpap. Im Nachlaß des Bankdirektors Stein in München.
733. Skizzen zum Titanensturz. Federzeichn. in Tinte a. w. Papier; h. 0,20, br. 0,13. Wie oben.
734. Skizzen zur Umrahmung des Titanenbildes; h. 0,20, br. 0,13. Wie oben.
735. Venus im Muschelwagen ruhend. Bister mit Pastelltönen auf graublauem Papier. Gez. AF. 75. Br. 0,57, h. 0,375. Komm.-Rat Alex. Flinsch, Berlin.

736. **Venus aus dem Titanenbilde.** Rotstift auf w. Büttenpapier; h. 0,38, br. 0,255. Im gl. Besitz.
737. **Nereus u. Okeanide.** Bisterzeichnung mit Pastelltönen auf graublauem Büttenpapier. Gez. AF. 75. Br. 0,555, h. 0,48. Im gl. Besitz.
738. **Okeanide auf einem Triton sitzend;** br. 0,38, h. 0,255. Wie oben. Im gl. Besitz.
739. **Schwebende Putte.** Wie oben. Prof. Erich Schmidt, Berlin.
740. **Kopf des Poseidon,** schilfbekränzt; etwas überlebensgroß. Kreide auf gelbl. Papier, mit etwas grüner Deckfarbe am Schilf. Bez. AF. 75. Albertina, Wien, Nr. 5220.
741. **Studie zu Uranos.** Bister auf graublauem Büttenpapier, mit spärlich weiß. Gez. AF. 76. Papiergröße h. 0,61, br. 0,464; die umränderte Zeichnung h. 0,54, br. 0,345. A. O. Meyer, Hamburg.
742. **Entwurf zu Prometheus als Herdgründer.** Wie oben. Gez. AF. Br. 0,625, h. 0,474. Im gl. Besitz.
743. **Lebensgr. Studienkopf zu Minerva** mit Helm, im Titanensturz; h. 0,45, br. 0,39. In amerikanischen Besitz übergegangen.
744. **Medusenhaupt,** für den Schild der Minerva im Titanenbild. Kreide auf bräunlichem Tonpapier, mit gelb u. weiß gehöht; 0,42 Durchmesser. Baron Wilh. v. Erlanger, Niederingelheim.
745. **Emporklimmendes Pferd.** Studie z. Zeusgespann im Titanensturz. Gez. AF. Br. 0,475, h. 0,45. K. Kupferstichkab. München.
746. **Aktstudie zu Gäa,** vom Nabel abwärts. Gez. AF. Bister a. dunkelgelbem Papier m. erhöhten Lichtern; h. 0,62, br. 0,48. Geheimrat Prof. Hänel, Kiel.
747. **Zeus, den Blitz schleudernd.** Feder a. gelbgrauem Tonpap. Torso; h. 0,265, br. 0,21. Prof. Carl Neumann, Göttingen.
748. **Zeus' Adler im Kampf mit e. Titanen.** Feder mit Tinte a. w. Papier; br. 0,28, h. 0,23. Frau Komm.-Rat Weinmann, München.
749. **Vier nackte Titanen.** Kreide auf graublauem Tonpapier; h. 0,48, br. 0,68. Frau Pauline Soldan, Hofkunsthändlerswitwe, Nürnberg.
750. **Ares,** den Fuß auf e. Leichnam stützend, in der emporgehobenen Rechten ein abgeschlagenes Menschenhaupt haltend. Aus dem Münchener Entw. z. Titanensturz. Feder m. Tinte a. w. Papier. Graf v. Oriola, Büdesheim b. Frankfurt a. M.
751. **Sitzende weibl. Gestalt,** Rückenfigur. Aus d. Frauengruppe im Titanenbild. Entw. auf weißem Karton. In gl. Besitz.
752. **Venus in der Muschel ruhend.** Erste Idee zu Nr. 638. Federz. in Tinte auf e. Oktavblatt Briefpapier. In gl. Besitz.
753. **Studie zu Poseidon** im Titanensturz, nach r. gew. Stiftzeichn. auf hellgelb. Papier. Brit. Museum, London.
754. **Kopf eines Hundes.** Studie zum Cerberus. Federzeichn. in Tinte auf w. Papier. Im gl. Besitz.

755. Teilentwurf zum Titanensturz. Wie oben. Musikdirektor Georg Henschel, London.
756. Drei Armstudien zu dem Titanen mit dem vorgehaltenen Arm. Wie oben. Im gl. Besitz.
757. Skizze zu zwei sich anstemmenden Titanen. Verbl. unbekannt.
758. Weibliche Figur. Rotstift auf w. Büttenpapier; h. 0,38, br. 0,25. Brit. Museum, London.
759. Stehendes Weib, ein Kind im Schoß bergend. Niobeartig. In den Br. erw. Verbl. unbekannt. [Vgl. indes die Bemerkung II 521 unten.]
760. Putten, ein Füllhorn mit Blumen ausschüttend. Federzeichn. auf w. Papier. Graf v. Oriola, Büdesheim b. Frankfurt a. M.
761. Dasselbe, kleiner wiederholt. Wie oben.
762. Mänade mit dem Thyrsosstab; h. 0,37, br. 0,24. Rotst. auf w. Büttenpap. Akademie d. bild. Künste, Wien.

Verschiedenes.

763. Tänzerin mit Tamburin. Bleistiftzeichn. a. w. Büttenpapier. Aus später Zeit; h. 0,37, br. 0,26. Prof. Dr. Traube, München.
764. Weibliche gewandete Figur, kniend, mit abwehrender Hand. Aus später Zeit. Vermutlich zu einem Urteil Salomonis gehörig; h. 0,367, br. 0,256. Stift auf w. Büttenpapier. Erste Anlage. K. Kupferstichkabinett München, Nr. 37 810.
765. Männliche Figur mit erhobener Rechten, gewandet; stark verkürzt. In den Br. erwähnt, als einem Jupiter oder Apostel ähnlich. Verbl. unbekannt. [Vgl. indes die Bemerkung II 521 unten.]
766. Sitzendes Weib mit einem knienden Kinde. In den Briefen erwähnt, als einer Hagar ähnlich. Verbl. unbekannt. [Vgl. zur vorigen Nummer.]
767. Naturstudien nach Löwe u. Löwin; br. 0,51, h. 0,376. Kr. auf graugelbem Büttenpapier. Fünf Skizzen, die eine etwas ausgeführter. Landgerichtsrat Fleischhauer, Stuttgart.
768. Kopf eines j. Mädchens und Brustbild einer Frau mit langen Locken, liegend; h. 0,168, br. 0,184. Kr. auf braunem P., weiß gehöht. Gust. Schiller, Frankfurt a. M.
769. Männlicher Akt, sitzend. Blaugraues, grobes P., mit weiß gehöht; h. 0,59, br. 0,41. Bez. Kunsthandlung Fritz Gurlitt (Waldecker), Berlin.
770. 771. Madonna. Akt. Rückseite Händestudie; h. 0,44, br. 0,185. Ebenda.
772. Studienblatt mit Säulen, Kapitellen „Im Hof des Lateran"; h. 0,48, br. 0,35. Weißes P. Ebenda.

Verzeichnis

der Abbildungen nach Gemälden Anselm Feuerbachs.

---

1. Band.

2. Band.

Personenverzeichnis.

E

F

O

P

R

T

Z